أفكار في أزمة العقل العربي

عزيز السيد جاسم

إن هذا الموضوع معقد، ومتنوع، وواسع جداً. وهو يشكّل صلب الاهتمام الثقافي، الحضاري للعرب عموماً. مفكرين ومثقفين وأدباء وفنانين، وعاديّين.

ولا بُدَّ من المرور السريع في تساؤلنا على نقطتين: الأولى ما يسمى بالعقل العربي. والثانية أزمة العقل العربي.

إن تسمية العقل العربي هي تسمية اصطلاحية في أحسن تقدير، لأنه لا يمكن تحديد مغزاه تحديداً دقيقاً، فهل تعني التسمية العقل العربي بدلالة العرق والجنس؟ وهذا يفترض وجود عقول جنسية وعرقية متعددة، مستقلة بذاتها، تدور حول نفسها، وتتماس (أو لا تتماس) مع سواها.

وحتى إذا ما قُبل الفهم المحدد هذا، فإنه يجرُّ إلى ملاحظة حقيقة واقعية، هي أن الواقع العربي يتضمن تاريخياً أشكالاً متعددة لـ (العقل العربي) بصورة مذاهب، ومدارس، ومبادىء، وسياسات مختلفة، متناقضة، متناحرة، أو متحاورة مُتفاعلة.

المقصود - إذن - أن مصطلح العقل الذي ما هو إلا تعبير عن مصطلح آخر هو (الفكر العربي) يخضع هو - بدوره - إلى تساؤلات: هل المقصود به فكر العرب من جهة النسب الجنسي، النسب بالدم، أو هو فكر العرب وغير العرب العائشين على الوطن العربي، وفي تيار الثورة الفكرية واللغوية للعرب. ورغم المداخلات الكثيرة، يمكن الاقتصار على التحديد الآتي - حالياً - وهو أن العقل العربي هو استمرارية التطور الفكري للعرب، إيجاباً وسلباً، في المراحل المتصلة تأريخياً، والتي لا تفصل بينها فجوات تاريخية طويلة ومعقدة.

إن الاستمرارية الفكرية معطاة في الاستمرارية التأريخية الملتحمة منذ البعثة النبوية، وبدء الإسلام، وتوطد الكيان العربي - الإسلامي، وحضارته الإسلامية إلى يومنا هذا.

هذا لا يعني أن الأصول السامية الأولى (سومرية، بابلية، أو مصرية قديمة، الخ) غير واردة في منظورنا عن العقل العربي.

ولكننا نجد في الجو التأريخي، والظروف المتشابهة، والإطار الإسلامي العام، وما ينطوي عليه من طقوس وتقاليد وذكريات، استمرارية مؤكدة لم تحطمها القرون الزمنية المتتالية. فلا تزال أجواء مكة والمدينة، وبغداد، والقاهرة، والبصرة، أجواء إسلامية (من حيث الجوهر) رغم كل الاختراقات الأجنبية الهائلة التي تعرض لها العرب من قبل الغزاة الأجانب، من الروم والفرس والأحباش، والمغول والترك، ومن الاستعمار القديم والحديث.

إننا نعوّل على هذه الاستمرارية، التي هي بالتأكيد ذات طبيعة

قومية، أي استمرارية عربية لا تُقهر، رغم المآزق والتحديات العظمى التي تعرضت لها.

ننتقل الآن إلى معنى الأزمة بين قوسين، أي أزمة العقل العربي. هل هناك أزمة فعلاً؟..

إن موضوع أزمة الفكر العربي يصعب طرحه بدون وضعه في سياقه: أزمة الذات العربية، وأزمة المحيط العربي.

إذ من المؤكد أن في الأمة العربي مجاميع هائلة من الكتاب، والمفكرين، والعلماء والباحثين، وطلبة العلم، والاختصاصيين، وأصحاب المختبرات، وأصحاب البحوث والدراسات داخل الوطن العربي وخارجه.

إن عدد هؤلاء جميعاً لو اشترك في تكوين اطلانطس العلماء لكانت دولة العلماء والمفكرين العرب أكبر من الكيان الصهيوني المغتصب. فبمجموعهم تتأسس دولة علماء صرف.

لكن ما هي الشروط القوية والقاصمة التي تفرّط بوحدة الفكر العربي، وقوة فعاليته؟ إنها الشروط السائدة في الوطن العربي، منذ أزمنة بعيدة، بنحوٍ أو بآخر، والتي تجد مقاومة إيجابية لها بنحوٍ أو بآخر، في أقطار عربية ناهضة، نوعاً ما، أو تتوجه بالنهوض.

وتلك الشروط القاصمة، فكرية أيضاً، بمعنى أنها لا تخرج عن نطاق التوصيف الفكري. فما دام الفكر دم الحياة الاجتماعية ونسيجها، فإن أي فصل بين الفكر والحياة الاجتماعية لا فائدة منه. لذلك يستحسن دمج المنطلقات وخطوط السير - في إطار فكري - تسهيلاً للمهمة.

بالإمكان فتح الموضوع في ملفين: الأول نقدي، وهو يتناول نقد أزمة الفكر العربي تأريخياً، وصولاً إلى تصور عام، قريب من الاستكناه، ليس نهائياً قطعاً بل هو تقريب. والثاني: علاجي يتضمن المطلوب من العقل العربي، كما ألفنا الاصطلاح.

أسباب الأزمة:

ترجع أزمة العقل العربي إلى أسباب عديدة، أكثرها جوهرية: الوصاية والاستبداد، وخاصة في الظروف التأريخية لاتحادهما القويّ الذي نتجت عنه الكوارث لا على صعيد الفكر وحده، بل وعلى جميع الأصعدة السياسية والحضارية والاجتماعية.

ولقد حلت الوصاية المتآزرة مع الاستبداد، في مراحل انعطافية معينة، انحدرت فيها قاطرة المسير العربي بعيداً عن سكّتها، وذلك بعد أن تعرضت الأمة العربية إلى مشكلة القيادة المفروضة عليها من خارجها (من الناحية القومية)، ولكنها من ذات النسيج المعتقدي (من الناحية الدينية).

لقد كانت المرحلة الأولى، مرحلة نور الإسلام الساطع، هي مرحلة القيادة العربية - الإسلامية، المعبّرة عن خصائص الواقع العربي الإسلامي، بكل ما تعنيه من مزايا تأريخية.

فكانت تلك القيادة الناشئة في السياق الواقعي لحركة المجتمع العربي تجسّد عملية التطور الفكري والسياسي والاجتماعي تجسيداً طبيعياً، يُعبّر عنه بالتطور من صلب الشيء (أي التطور الذاتي).

ولكن، بعد مجيء مراحل أخرى، أضحت فيها قيادة المجتمع العربي المسلم من خارج اللحمة القومية، ولكن باسم النّسيج الديني، حدثت مفارقات غريبة على خصوصيات الواقع العربي لم تستطع القسمات الدينية المشتركة طمسها. وسواء أكانت تلك القيادات آتية بالتنسيب الذي حرّرته القوى الفاتحة، أو من خلال مواصفات أخرى، فإن التناقض القومي كان جوهرياً وكان يؤثر - بالضرورة - على كيفية تطبيق الرابطة الإسلامية.

لقد ترعرعت قيادات في ظل الوصاية الدينية، للمغول والترك، حتى وإن كانت عربية بالاسم، إلا أنها كانت تندرج ضمن الانشقاق الجديد في البنية العربية - الإسلامية.

ولم تكن تلك القيادات أكثر من أدوات تمثل نوعاً خطيراً في التسلط على الكيان العربي، يحمل كل مصالحه السياسية والاقتصادية من جانب، علاوة على ما يحمل من بدع فكرية من جانب آخر.

لقد كانت خصيصة تلك الوصاية أنها لا تبدو وصاية أجنبية، في الوعي الاجتماعي العمومي للفئات الشعبية العربية الفقيرة والبسيطة، لأنها كانت ذات طابع إسلامي، مدعوم بمعتقدات إسلامية ومناخ إسلامي متقارب.. أي إن الوعي العام للفئات الشعبية الفقيرة كان عاجزاً عن رؤية الطابع الأجنبي للتسلط والوصاية، إلا بصورٍ محدودة.

ومن المؤكد أن استقبال **الوصاية الدينية غير العربية** (أي الشعوبية)، كان يجد الموافقة والتمهيد له من قبل كيانات الحكم التقليدي المفرغ - جوهراً - من العقيدة الإسلامية، والتي كانت تُمارس وصاية تقليدية، جامدة، متخلفة، تدعي السلفية، وهي لا تتصل بالسلف الصالح بشيء، إلا بالكليشيهات الجاهزة، والتعبيرات العلنية، الفوقية، النائية عن المعنى العميق للإسلام.

وسواء، بالحرب، أو بالسلم، **اتحدت مصالح الوصاية المحلية بالوصاية الشعوبية**، اتحاد التابع بالمتبوع، والمرؤوس بالرئيس، والأداة بالآمر، فحصل انكسار عربي فكري لا مثيل له، لأحقاب زمنية طويلة من الركود، والانهيار، والتخلف، والضياع.

ترتب على ذلك نشوء فراغ فكري كبير، استثمرته **الأفكار الظلامية والخرافية لترويج الوعي الرجعي، البدائي، الاستسلامي، الخرافي، وامتلأ الفضاء العربي بوصايات محلية متناثرة، من طبيعة أوليغارشية، وإقطاعية، كانت لا تعرف غير النهب والبطش والغباء.**

وفي ظل الظروف السياسية والاقتصادية والفكرية السائدة لأزمنة طويلة، ولحرمان المواطن العربي من قدرة الوصول إلى المصادر الفكرية الضرورية له لاكتشاف وجوده، إنساناً حراً، بسبب بُعد تلك المصادر عنه، **نشأت ظاهرة الازدواجية الثقافية للمواطن العمومي.**

فهو يتحد مع المتسلط الأجنبي في العقيدة رسمياً وشعبياً، في جانب، ويتعارض معه - فيما ينبغي - بسبب طبيعة السيطرة الأجنبية عليه في جانب آخر. وهو - في اللحظة الواحدة - يجمع ذلك التناقض فهو مندمج ومتعارض في الآن ذاته، ويلعب الوعي الخرافي البدائي، والخوف من الحرمان الأشد من الحرمان السائد (وهو الحرمان التهديدي الانتقامي) دوراً مسيطراً في إخضاع التناقض لصالح الاندماج بالصورة الكلية السائدة سياسياً وأيديولوجياً. وإذا ما افترضنا تشبيه المجتمع بالكرة فإن غالبية الكرة تمثل الأنموذج السائد للازدواجية الهشة، ولا يتعارض مع ذلك الأنموذج إلا أفراد في القطب الأسفل من المعارضة، قادرون على بلورة أنفسهم من خلال رؤية ذاتية كفاحية. وكذلك يتعارض مع الأنموذج السائد المذكور بعض أفراد في القطب الأعلى، أي في تركيبة القمة، إذ يصدق أن تفرز مراحل معينة أمراء مشورين، **أو متطابقين مع ذواتهم، بصرف النظر عن طبيعة إتجاهاتهم، مع ما يرافق ذلك من شخصيات تقع في دائرة المقرّبين منهم.**

وستظل الازدواجية منبعاً واسعاً، ومعيناً كبيراً لكل التيارات السياسية والفكرية المتذبذبة، والمتطرفة على حدّ سواء، وعلى الصعيدين الجماعي والفردي. **إن الوصاية الدينية من طراز شعوبي، والوصاية - الظل** (وهي الوصاية المحلية التابعة بكل كهنوتها)، حالت دون قيام **عملية النمو الذاتي للعقل العربي. فهي تقمع - لكونها ذات طبيعة تتارية بطاشة - كل تنوّر** فكري من أي مستوى كان، وخاصة تنوّر المفكرين والعلماء. فكانت تسلط النقمة عليهم باسم الادعاءات الأيديولوجية ذات القداسة، مدعومة بقضاء مزيف، مهرج، نفعي، وبجمهرة الغوغاء الذين يستبطنون الازدواجية، ويفرّون منها في تصريفات الهستيريا الانتقامية الممغنطة - شعورياً ولا شعورياً - بمقاطع اعتقادية، تعصبيّة.

وكانت السلطة التتارية (الشعوبية أو العربية بالاسم) لا تسمح بوجود مفكر حقيقي.. وهي في أكثر أحوالها تسامحاً، كانت تسمح بقطع رأسه وإحلال البديل على كتفيه: رأسٍ من شمع!

ومهما كان حرص السلطة التتارية (العربية بالاسم) على العناية الظاهرية بنفسها، وبسمعتها، وبديكورها، فإنها لم تتورع عن انتهاج كل الأساليب الممكنة، بما فيها الأكثر فظاظة، لمحاربة (الفلسفة)، وهذا ما حدا ببعض المفكرين والمستشرقين الغربيين إلى تشخيص العقل العربي - في مراحل عديدة - بأنه عقل غير فلسفي، كما تشدد وغالي في ذلك (رينان).

لقد كان تاريخ السلطة العربية التابعة، أو من الأنموذج الاستبدادي، هو تاريخ محاربة الفلسفة أولاً، والحيلولة دون تحول الفلسفة إلى علم ثانياً، والوقوف ضد تحول العلم إلى سلاح بين العناصر الواعية في المجتمع ثالثاً. وإلا، هل كان من المعقول أن العرب كانوا عاجزين عن صنع قاطرة بخارية،

وسكة حديد، في حين كان لديهم ابن سينا وابن رشد والحسن بن الهيثم، وجابر بن حيان، وجمهرة العلماء والمفكرين والفلاسفة؟!

هنا، ننتقل إلى الوصاية الجديدة التي مهدت لها فرصة الانهيار المحتوم للوصايات التتارية والمحلية، والشلل الفكري الهائل لهما، تلك هي الوصاية الأجنبية التامة، أي الأجنبية قومياً ودينياً. فلقد نظرت القوى الاستعمارية الطامعة إلى أرض العرب، أرض الخيرات (المادية) و(البركات الإلهية)، فقررت غزوها واحتلالها، ولم يكن منطقياً إظهار الدوافع كاملة، فكان لا بد من التستر والادعاء بالحرص على تطور الشعوب والأمم الشرقية والعناية بها، وإنقاذها، وكان الستار الديني جاهزاً أيضاً.

لذلك ابتدأت طلائع الاستعمار بكتائب التبشير. وطلب المبشرون دوراً كبيراً في الدراسة، والتهيئة، والتمهيد لكل غزو استعماري لاحق. وقد وقع في خطأ التحليل العديد من الكتّاب العرب الذين لم يوجهوا مدافعهم الفكرية إلى الوصاية الأجنبية الجديدة، وبدلاً من ذلك قاموا ببذل جهد تنظيري للقول بأنها منطلق النهضة الفكرية العربية. ومنهم من يرون في حملة نابليون بونابرت على مصر (عام ١٧٩٨) البداية النهضوية الحديثة، وأن إدخال نابليون المطبعة كان من العلائم البارزة لذلك.

في الحق، كان المفروض النظر إلى حملة نابليون بونابرت ـ مثلاً ـ على أنها عملية وصاية مزدوجة، وصاية بشر استعماريين، ووصاية أدوات. فالبشر الاستعماريون يبحثون عن مصادر المواد الخام، والمناجم، والأماكن الاستراتيجية والغنية، كما يبحثون عن الأسواق، وعن الأيدي العاملة الرخيصة.

ولا يغيّر من هذا التحليل ألف نابليون بونابرت، أو أي كائن آخر سواه.

أما وصاية الأدوات فهي المعبّر عنها في التحليلات السياسية والأيديولوجية والاقتصادية، بمؤثرات سكة الحديد، أو المطبعة، في النقلة الحضارية للهند، أو لمصر، أو لأي قطر آسيوي آخر.

وكما ورد قبل حين، فإن مصر لم تكن عاجزة عن صنع قاطرة بخارية، أو مطبعة، لو نالت حقها في التطور التأريخي المنسجم. لقد كان الكثير من العلماء والفلاسفة اليونانيين، والرومان قد درسوا في مصر وفي بلاد وادي الرافدين لسنوات. فلم يكن صعباً على بلدين هما مهد الحضارة ـ لو أتيحت لهما الظروف الطبيعية المستمرة للازدهار الحضاري ـ صنع أدوات صناعية فعالة، سبق أن صنعا ما يماثلها قبل قرون!

وبعيداً عن الجمال الظاهري للادعاء بعظمة حملة نابليون وقيمتها في إرساء منطلق نهضوي حديث على أرض مصر، وبعيداً عن الولع التقدمي بهذه الصورة من العرض والتحليل، نعود إلى التاريخ نفسه، لأن سجلاته تدخر المعلومات الصحيحة والضرورية لكل رؤية سليمة.

فنابليون بونابرت دشّن مرحلة النهوض الاستعماري الفرنسي الضخم، وتسلم الأبناء والأحفاد الفرنسيون الرسالة الاستعمارية. فلنقرأ ما قاله روفيغو Rovigo [الذي تولى منصب وزير الشرطة أيام نابليون بونابرت، ثم عيّن حاكماً عاماً للجزائر] في تصريح له عام ١٨٣٢؛ قال: «يلزمني أجمل مسجد في المدينة (ويقصد مسجد كتشاوه، والموجود حالياً في ساحة ابن باديس، وهو موجود منذ القرن الرابع عشر، وتعرض لتشويه مرعب سنة ١٨٤٥م، وحوّله الفرنسيون إلى كنيسة، ثم استعاده المسلمون عام ١٩٦٢)، لنجعل منه معبد إلّه المسيحيين» وخاطب رجاله قائلاً: عجلوا بذلك فجامع كتشاوه هو أجمل مسجد في المدينة».

إن الأمر المُستغرب في هذا السياق ـ كما يرى د. أسعد السمحراني بحق ـ هو أن الفرنسيين كانوا حاربوا بواسطة الكنيسة في بلادهم. وأصبحوا يحكمون بحكومة لا دينيّة، وفي الوقت نفسه، كانوا يحاولون تحقيق أطماعهم، وبسط نفوذهم الاستعماري تحت شعار الدين المسيحي، ولكن غير المستغرب أن المخطط الاستعماري التصفوي كان يهدف إلى تدمير القدرة الوطنية بكل مصادرها التأريخية، والإسلامية بخاصة. فلجأ الفرنسيون في الجزائر لا إلى جلب التراكتور، بل إلى إحراق المزارع، ومصادرة الأراضي. لا إلى رعاية المعتقدات والحريات بل إلى تدمير المساجد، لا إلى بناء المدارس بل إلى إغلاق الكتاتيب، وفق سياسة استعمارية مصممة تصميماً

خاصاً، وقائمة على القوّة كما توضح ذلك الرسالة التي بعث بها الحاكم العسكري (بيجو) إلى وزير الحربية (سولت) والرسالة معنونة:

«إدارة الذاتية - العمليات العسكرية» الجزائر في ١٨ تموز ١٨٤٥.

سري
سيدي الماريشال

ينبغي أن تعطي الجمهور أفكاراً أصحّ عن ضرورة القيام بأعمال قاسية لإتمام خضوع البلد خضوعاً حقيقياً، وبدون ذلك لا يمكن أن يوجد استعمار، ولا إدارة ولا حضارة، إذ لا بدّ من أن يقبل السكان قانوننا من قبل أن ندير ونحضّر ونستعمر، وقد برهنت آلاف الأمثلة على أنهم لا يرضون بقانوننا إلا بالقوة، وهذه القوة عاجزة إذا لم تنل من الأشخاص والمصالح وهذا ما ينبغي ألا نكف عن تكرار قوله حتى يفهم»[1].

إن هذا الغطاء المزركش: الادعاء بالتحضير، والذي ينطلي على عقول عربية نهضوية[2] يسعى لاخفاء حقيقة أساسية وهي أن الجزائر كانت مستهدفة استعمارياً من قبل فرنسا لنهب خيراتها.

وإن الجزائر كانت ذات فضل على فرنسا بما قدمته إليها من قروض ومساعدات.

ففي ذلك العام الذي كانت فيه حملة نابليون بونابرت متجهة إلى مصر عام ١٧٩٨، والتي رأى فيها البعض من الكتّاب التقدميين مطلع عصر النهضة المصرية الحديثة، كانت ديون فرنسا للجزائر قد بلغت مبلغ ٧ ملايين فرنك فرنسي[3].

وكانت الجزائر «بلغت مرحلة من التطور الاجتماعي والاقتصادي حسدتها عليه الدول الأوروبية الغربية، ووصلت الجزائر من القدرة الاقتصادية ما جعلها تقدم القروض والمساعدات إلى فرنسا»[4].

لقد كان الهدف الاستعماري تام الوضوح، وهو يسعى إلى تذويب الشخصية العربية الاسلامية للجزائر بكل الأساليب والوسائل الممكنة، وكانت أكثر الوسائل خطورة أعمال الابادة الوحشية للمسلمين، ونشر الأمراض والأوبئة وإهمال الشؤون الصحية، وإفساح المجال للإرساليات التبشيرية للقيام بمهمتها التي كانت تسميها سياسة التنصير إدعاءً والتركيز على الأطفال في هذه السياسة، بصورة خاصة، وكذلك تشجيع الهجرات إلى الجزائر، وفي عدادها اليهود وكل شذاذ الآفاق ممن تمرسوا بالقتل والنهب، وكان فيها بالإضافة إلى التجار والموظفين والعسكريين الفرنسيين، مهاجرون أوروبيون من مختلف الجنسيّات.

في سياق الوصاية الاستعمارية الجديدة التي استغلت الفجوات الكبرى في مسار الحركة العربية، والتي باعدت فيما بين عوامل التقدم الحضاري القومي، نشأت ازدواجية جديدة، على النطاق العربي، تلك هي الانطواء على قطبين متناقضين: قطب التمرد على الاستعمار والوصاية الاستعمارية الجديدة، وقطب الأخذ بمقولات ومفردات هذه الوصاية.

إن مفاهيم الحرية، الاخاء المساواة، الوطن، القومية، الديمقراطية، الليبرالية، الشيوعية (إلخ...)، مأخوذة من المجتمعات التحكمية المسيطرة على الشعوب والأمم المغلوبة. ومعها أخذت بعض صيغ بناء الدولة والعمران، والتخطيط، والترفيه الخاص.

ومن الواضح أن (الأخذ) لم يجرِ في عملية تفاعل حرّ صحيح ومسؤول وقائم على الفرص المتكافئة، وعلى مبادىء التضامن الإنساني النزيه.

هذا يعني أن (الأخذ) بصيغته هذه، كان يعني - بالنسبة إلى العرب - خسران عناصر ومقومات أساسية (أو أقل) في التبلور المستقل للعقل العربي الذي تعرض إلى غزو البشر الاستعماريين، وغزو الأدوات المحدودة، وغزو الأفكار، في زمن الخواء الفكري، والجمود، والضياع، والاستلاب، والترويج الاستعماري لفكرة قابلية العرب لأن يكونوا مستعمرين - بفتح الميم الثانية -

إذن فإن المسافة التاريخية بين العصر الإسلامي المجيد، عصر القيادة الذاتية للشعب العربي المسلم، [والذي تحقّق فيه أرقى انموذج للاستقلالية القومية الفكرية، في إطار الوحدة الإسلامية

---

(١) غارودي: حوار الحضارات..
(٢) بسام العسلي: الجزائر والحملات الصليبية.
(٣) و(٤) المصدر نفسه.

المتضامنة]، وبين عصر الاستقلال السياسي المعاصر، هي من أطول وأعقد المسافات في تاريخ الأمم والشعوب، وهي ملأى بخزين هائل من عوامل أزمة العقل العربي، والمباعدة بين الواقع والأصالة التاريخية للفكر العربي، والتي هي تعبير مكثف عن أصالة الوجود العربي ذاته.

تشخيصات قريبة للأزمة البعيدة للعقل العربي:

إن المسافة الزمنيّة الهائلة التي تحدثنا عنها، لم تستطع قهر الاستمرارية القومية للوجود البشري العربي. ولكنها خلقت في طيّاتها الفجوات الهائلة المشحونة بالعوامل التقليدية لأزمة العقل العربي.

وبغية تحديد تشخيصات قريبة أيضاً للأزمة المذكورة، وهي تشخيصات لا تزال قائمة منذ ابتداء عصر النهضة العربية، يجب القول أن ضخّ العوامل المتجددة للأزمة إضافة إلى العوامل التقليدية أمرٌ وارد باستمرار، نظراً إلى أن الشروط المادية لتوليد العوامل الجديدة للأزمة لم تتقهقر.

إن العقل العربي الرسمي السائد ـ بالمعنى القومي ـ هو عقل لا عقلاني يتسم بالسطحية والتكرار، والتكوّر على الفراغات، والدوران حول الذات على نحوٍ ذاتي مفقر. وهو يفرط بالابتكارية، والابداعية، والاجتهاد، ويرمي على الجانبين كل عقلانية ناضجة، على اليمين أو على اليسار، فيما تظل آلته المتحركة على الخط آلة شبحية، نقلية مسطحة، كلاميّة.

إن العقل العربي الرسمي السائد منذ قرنين هو العقل الهارب عن العقل، الذي يتجاور مع الأشياء فلا يحتويها، لينفعل دون أن يكون فعالاً. وهو عقل وضعيّ بدون استنباط، وتأشيري بدون علم، وتخيّلي بدون رؤيا.

إنه مثل عملية نحت بلا مجسّمات!

وقد فرّط العقل العربي المعاصر بأصوله العقلانية لصالح نظرية كلامية خارج نطاق العلم.

وليس معنى العقلانية منفولاً عن المفاهيم التي تعج بها قواميس الصراعات الفكرية، أي العقلانية بمواجهة الإيمانية والنقلية، والمثالية، بل العقلانية بمعناها العربي، أي إطلاق وظائف العقل الإبداعية بحرية تامة، في مجراها الإنساني.

فالأصول العقلانية للعقل العربي موجودة في فكر ابن سينا وابن رشد والفارابي وابن طفيل، دون أن تنعدم مظاهرها في فكر الغزالي وابن ربعين والروحانيين الكبار، بصورٍ أو بأخرى. إن العقل العربي، وبسبب كل ما ذكرنا، عقل أحادي النزعة يختار خطاً واحداً، وإذا ما تحول عنه هجره نهائياً إلى خط مناقض. ومبعث ذلك هيمنة التكريس السايكولوجي القديم للتكون الطائفي والعشائري الموجود في طبقات نفس الفرد، والذي يستنطق على صورته أفكاره بشكل قبلي، طائفي، بكل ما يحمله ذلك من تعصب فكري هو التجلي الظاهر والمبطن للعصبيات الطائفية والقبلية أيضاً.

وتكاد هيئة العقل العربي تُشابه التوريث البايولوجي للخصائص الجسمانية المتشابهة، فالعشائرية والطائفية تستدرجان الأفكار، وتعيدان صياغتها بصورتهما.

لذلك، ورغم كثرة واتساع ميادين النشاط الفكري العربي، فإنما الضيق هو البادي، لأن النزعات (المحاورية) المتعصبة، والمحتربة هي التي تفرط بالاشعاع، وتجعل الميدان الفكري الرحيب في أضيق صوره.

ومن الواضح، أن العقل العربي عقل جزئي، أي أنه إما أن يكون فلسفياً بلا سياسة، أو سياسياً بلا فلسفة، أو تاريخياً بلا منهج فلسفي، أو جغرافياً بلا رؤية سياسية، أو دينياً بلا سياسة، أو أدبياً بلا فلسفة، وهلمجرا.

في حين أن العقل العقلاني هو عقل كلي يتغلغل في جميع حقول المعرفة والعلم، ويختار جميع المواسم والفصول لاكتشاف ذاته وقدراته.

إن مجهودات عقلانية كبيرة وواسعة، موجودة في التاريخ العربي المعاصر، لكن الموضوع ـ ما دام الحديث عن العقل العربي وأزمته ـ هو موضوع الائتلاف الجماعي للعقل العربي، بصورة رسمية من الناحية التاريخية، أي قادرة على أن تكون مركز الثقل الفعال في الحياة العربية أولاً، وفي الفكر العالمي ثانياً، كما كان ذلك في العصور الوسيطة.

وهذا يقود إلى تأشير نقطة بالغة الأهمية، وهي لاديمقراطية العقل العربي، في ظل النقابية العقلية الاحترابية، التي تضع الاصطراع الداخلي وعوامله أمام الهدف، وكأن الهدف لا

يعنيها. إن فقدان الروح الديمقراطية هو نتاج عصور الانحطاط والتدهور، والحكم الفردي الشاذ، وتطبيع المجتمعات تطبيعاً غنمياً (من الغنم!)، وانتشار العادات والمؤثرات الأجنبية التي لا صلة لها بالأصالة العربية الحرة والمستنيرة.

إن قصص سفك الدماء والاقتتال بين القبائل العربية في تاريخ العرب هائلة العدد، وهذا بحد ذاته لا يعني شيئاً أكبر من دلالته، لكن الأكثر هولاً، هو عناية العرب بتسجيل تأريخ القتل، في دواوين شعرهم، وفي قصصهم وفي أحاديثهم، وفي وصايا الآباء للأبناء.

إن في ذلك دلالة خاصة، ودقيقة جداً، هي البحث عن الفوز الذاتي بالقوة، وهو فوز سادي، يستتبعه خسران آخر عربي أيضاً. فالماحق السادي عربي والممحوق عربي، وبذلك (يأكل اليابس الأخضر) كما يُقال.

إن غياب الديمقراطية يقتل العقل، ويضع أكبر مجموعة من الناس خارج نطاق الحضارة، والفعالية الحضارية، فتظل خاملة، سلبية، شديدة الخنوع، أشبه بهضبة رملية تتكون في عرض النهر فتقطع مجراه.

وليس التعصب السياسي والعشائري والطائفي وحده المسؤول عن أزمة العقل العربي، بل إن العقل العربي المصاب بالعصبية المتعصبة، هو مظهر من مظاهر مأساة العقل، والحضارة معاً.

ثمة قضية مستساغ طرحها ـ هنا ـ وإن كان ضرورياً طبعاً تلك هي قضية الانجرار وراء العقل الغربي والحضارة الغربية، والتي واكبت الانطلاقات الوطنية الحديثة لأقطار الأمة العربية، والتي تمجد العلم الغربي والحضارة الغربية، وتريد «التأورب» بأي ثمن.

إن تناسي خصوصيات التطور القومي الحضاري أمر ضارٌ جداً، ويلحق الأذى بمصائر الأمم والشعوب.

وأي وقفة نقدية جدية بمواجهة حضارة الغرب، توضح «أن الغرب لم يكن قادراً على تحقيق تقدم موازٍ في العلاقات الاجتماعية. ففي خلال ربع قرن من الزمن أدّى شن حربين عالميتين ضروسين إلى تدمير المدنية، وإفناء زهرة شباب العالم، وإسلام ملايين أخرى إلى الفقر والمرض والبطالة. لقد كانت هذه صدمةكبرى للبشرية، ولكن الصدمة التي كانت أشد هولاً وعنفاً هي ـ في الحق ـ الاستعمار الغربي بشكليه القديم والجديد الذي أدى إلى تجزئة العالم العربي ـ وغيره من بلدان العالم القديم ـ وإخضاعه لنفوذ القوى الغربية الكبرى. إن هذه الصدمة كانت من عمق التأثير، والخطورة بحيث أن المثقفين العرب ـ أسوة بأقرانهم من مثقفي العالم الثالث ـ الذين طالما امتلأوا حماسة للفكر الغربي تحوّلوا إلى خصوم لدودين للغرب.

لقد أدرك هؤلاء المثقفون أن هناك تناقضاً كبيراً وحاداً بين المثل العليا والنظريات من جهة، وبين تطبيق هذه المثل والنظريات من جهة أخرى. فالديمقراطية البريطانية تحولت في مصر والسودان والعراق مثلاً إلى اضطهاد وقمع، والثورة الفرنسية المجيدة تحولت في المغرب العربي وفي سوريا إلى مجازر سيئة الصيت ضد الوطنيين العرب، إلى محاولة محو اللغة العربية وثقافتها ونسف أي جسر يربط المواطنين بتراثهم»[1].

إن معطيات الحرب والاستعمار ليست معطيات الحضارة عموماً، بل هي معطيات الحضارة الغربية بطبيعتها الرأسمالية، المادية، الربحية، التي مثّلت الارتداد المادي الحاد على عسف الكنيسة في عصور الظلام الأوروبي.

أي أن الانتقالة الارتدادية كانت مضيّعةً للمعاني الروحية والانسانية للحضارة، تحت وطأة السيطرة التامة لمنافع العلم المادية والمالية والاستحواذية.

لقد انتقمت أوروبا لنفسها، فتحررت من سجنها الكنائسي لتدخل الشعوب المستضعفة في سجنها المادي.

هنا، تتجلى قيمة معرفة الخصوصية العربية، في البناء الحضاري. فالوطن العربي هو الوطن التاريخي للديانات، بمعنى أنه وطن أنموذجي لما يُسمى بالروح الشرقية، تلك الروح التي تُعنون قصة حياة آلاف السنين، وهي قصة لا يمكن محوها، لأنها قصة أقوام ومجتمعات وشعوب، وأمة.

إن الخصوصية العربية [التي لا نفترضها، أو نتخيلها] قائمة

(١) د. فيصل السامر: (الفكر العربي في مواجهة الفكر الغربي) ـ منشورات الجمعية العراقية للتاريخ والآثار ـ ١٩٧٢.

في صلب التاريخ العربي الطويل، يُحاول المتخلفون جرّها، باتجاه الخرافة والركود والتحجر ويعمد بعض العلميين إلى نسيانها.

إن الحل العصري والتأريخي ماثل في مزاوجة العلم بالتجربة الروحية العظيمة، في إطار خصوصية قومية، إنسانية شديدة التفتح والانفتاح والتفاعل. ولا يمكن التهرب من تلك الحاجة العاصفة للوسائط التوسطية للتطور العربي والتي تجمع العلم المادي بالخبرة الروحية، والذات القومية بالذات العالمية، والفرد بالجماعة، دونما تفريط بجانب على حساب آخر.

سيفهم المتزمتون، في المنهج النظري أن ذلك التحديد للحاجة هو نوع من التوفيقية النظرية، فليكن لهم ذلك، علماً بأن التوليف النظري أكثر دقة ـ في التنظير ـ من التوفيقية النظرية. وهو توليف تقرره وتحتمه حاجات التطور الذاتي والموضوعي لأمة عربية طالما أزمنة قهرها على يد نفسها، كما على يد سواها.

والواقع ان الديمقراطية الفكرية تقدم حلولاً رائعة لمشكلات التعصب، والتناحر، والتزمت، وهي ـ أيضاً ـ تجسّد خصوصية التطور الروحي للحياة العربية المشرقة في التاريخ.

إن الديمقراطية ليست مقطعية، أو قومية. بل هي تكامل رأسي وأفقي تسوح العقول في أجوائه بحرية فعّالة.

وضروري جداً ـ هنا ـ الإشارة إلى أن العقل العربي لا يحل أزمته في الندوات، والتجمعات، والمحاضرات، في المدارس، والمعاهد، وأدوات الثقافة والإعلام، إذ لا بد أن تتواكب الأنشطة العقلية مع تطورات اجتماعية حضارية، ملائمة، تشكل الأساس المادي للنهضة العقلية.

فالركائز الصناعية والزراعية الحديثة، وتطوير بنى ومؤسسات الدولة تطويراً عصرياً، إنسانياً عادلاً، وضمان سلطة الحق سياسياً وقضائياً، وحماية حقوق الفرد وحرياته وسواها من شروط تقدمية أخرى هي أسس ضرورية وحاسمة في التغيير.

وثمة قضية ذات قيمة حاسمة في التنشئة القومية للعقل. تلك هي قضية التفاعل، فبموجب التطرف في الاستقلالية، والفهم الخاطىء للأصالة يغلق المحافظون، التقليديون، الأبواب والنوافذ على أنفسهم، وعلى بلدانهم، للحيلولة دون قيام تفاعل ثقافي، علمي صحيح.

والواقع أن التفاعل أمر محتوم، لا رادَّ له، مهما شاء المحافظون. لكن ثمرة تلك المشيئة السلبية والتفاعل الاضطراري هي انحراف عملية التفاعل، وعشوائيتها.

وبالمقابل، فإن الانفتاح المطلق أمام تيارات الفكر الغربي ومعطياته الحضارية والثقافية، بموالاة تامة، تهدر ـ بأسرع وقت ـ الكثير من مصالح المجتمع وحاجاته التاريخية.

بغداد.

قصائد

عبد الكريم الناعم

رغبة

بين حدَّيِ البرودةِ الزرقاء
والسخونةِ الحريفْ
أشَرْتُ للطريقْ.

* *

بين حدّ السهم مشرَعاً،
وطائرِ الوتَرْ
رسمتُ أفقاً للصباحِ،
في المساءِ كنتُ شارةً لطائرِ السفَرْ

* *

بين حدِّ القلب موجَعاً،
وآخراً بجدار:
قصيدةً تردّ عن ثقوبها تدفّقَ
التيارْ.

* *

بين رغبة وكلْمة طافحة بالوَرد
قلبي يعيد للأشياءِ نُضرةَ البرقوق.
حين يصفو الوجهْ.

* *

فَراشة

في شارع مزدحم بالوقتِ والصبَّارِ
والمواجعِ العنيدَهْ
شاهَدَني،
وكنتُ طافحاً بالوجدِ والمواسمِ
الخفيّةِ البعيده
قال:
«ماذا؟
هل رحلتَ في قاربِها؟»
قلتُ: لا،
قال: «ما الذي أشاعَ فيكَ كُلَّ هذا الضوءِ؟»
قلتُ:
هوَمتْ على سِراجِ قلبيَ النائي
فَراشةُ القصيده.

* *

طلعة

في الازدحامْ:
رجلٌ يُشيرُ لِمرأةٍ سألَتْهُ أنْ. . .،
في الأفقِ طلْعَةُ غيمةٍ مشحونةٍ
بشذى الغَمْامْ

أ لمرأةُ الفَرعاءُ سارتْ في الطريقْ
أ لغيمةُ البيضاءُ تذهبُ باتّجاه البدوِ
تَحمُلها الرياحُ على ذؤاباتِ الحريقْ
لِلمرأةِ السمراءِ مَن يَدلُّها،
لقلبيَ الحبيسِ بين لَوزتينِ جُرعَةٌ،
وليس للغيومِ قاربٌ. . .

* *

غبطة

قنطرةٌ،
قوْسٌ يتدثَّرْ.
جوريٌّ،

لحصانِ الوردِ صهيلٌ أخضرْ.
وتَرٌ،
مئذنةٌ تصّاعَدُ من قلبي تَتوغَّلُ
في الأمداءِ
تلوبُ،
وتسكَرْ
أرشُفُ حتى ثمْلَةِ سُكرٍ لا يتضوَّعُ إلاّ
حين بُغامٌ يطفو من زنبقة الروح ،
تنفّسَ بين السهمِ وآخر صوتٍ من
أصوات البذو.
تَرَجَّلْ قبل النخلة تدخلُ في خُضرتِها ،
فُكَّ دوائرَ أزرار الوردِ البريِّ ،
تألَّقْ بين الصوتِ وسيفِ اللَّوْنْ
أدخُلْ في مزمور الجسدِ الشهقةِ ماءَ
تَجدُّدِكَ الكوْنِيِّ ،
تسكَّعْ قربَ نوافذِ هذا الجسَدِ،
الجسَدِ الكَوْنْ
قنطرةٌ،
قَوْسٌ يتدثَّرْ
ساقيةٌ،
قلبي يتنفَّسُ من حجرِ الياقوت
الأكبَرْ

* *

لِذيّاكَ البريق

● قطرة فارغةٌ ساكنةٌ عبر فراغِ سرمَديْ. .
سقطْت فهيَ على نقطتِها منذ
ابتداء الانكسارْ
دخلتْ في بؤرةِ التيهِ، :
الينابيعُ التي كانت مجرّاتٌ
من الرمل ،
الأغاريدَ: حِجارْ
كوكبٌ منطفىءٌ في زرقةِ الوقتِ ،
العذاباتُ: مَدارْ
سقطتْ من أول الشاقول حتى آخر الأفق ،
«إلهي لا تَدَعني لعذاباتي،
أعِدْ لي عَبَقَ الوقتِ،
أعطني من هذه القطرة بعضي
أعطِني ذرةَ ومضٍ
أعطنيها . . أفتَتِحْ روحي بهاتيكَ ابحرارْ» . . .
● سقطَتْ في آخر الأفقِ ،
على شاقولِها الأول ألقَتْ زفرةَ
الوقت ،
على نقطتها الأخرى تدلَّتْ شهقَةً
موقوتةً بالنَّفث والحمى
وأعباءِ المدارْ. . .
● قطرةٌ موقوفة عبر فراغ سرمَديْ
منذ أن فارقَها ذاك البريقُ الأنثويْ. . .

* *

بُرج

مثلما الرحلةُ تأتي من بداءاتِ الفصولِ
كان صوتُكِ مثقلاً بالأفقِ ،
والبحر العتيقِ ،
وبالشجى
ذاكَ صوتكِ،
كنت أَتْبعُ كأسي الشعبيَّ ذا الجرح
المعبَّأ بالقوارير الرخيمةِ،
والمباضِع ،
والمواجع ،
ذاك صوتك داخلاً كل جهاتِ النشر
يفتتح المساكبَ،
كنتُ أجمعُ ذلك الصَدَفَ المؤلّقَ،
رُبَّ عِقدٍ،
أو خليجٍ ،
كانَ صوتُك أول الوردِ
المفاجِأِ بالوصولِ
كنتُ أجمعُ بين باديةِ الخروجِ
ونخلةِ الزمنِ الثقيلِ
كنتِ في بُرجِ الدجى
وأنا السراجُ،
وكان زيتي من شجى

* *

جذوة

مَن ينثرُ الوردَ، الكلامَ، التَوْقَ
منكسِراً على تَنورِهِ؟ . . .
هذا المساءُ. .
يَخرج الليلةَ من آخر خط القلبِ،
من قريته الأولى،
فيَدهمُه الشتاءُ.

* *

من يطرقُ البابَ، وهذا المَطَرُ. .
مُقفَلٌ بالماءِ؟
ليس بينَ الأفقِ والجدران غيرُ
الماء يطغى،
فيهبُّ الشرَرُ. .

* *

جمرةٌ صامتةٌ،
زفرةٌ تخرج من رقدتِها،
عُشبةٌ تتزرُ.
مَن تُرى أشعَلَ هذا الوردَ
حتى احترقَ الماءُ،
وفاضَ الشجَرُ؟!.

القصيدة العربية الحديثة

كعامل وحدة وتنوُّع عربيين

د. مدحت الجيار

إن معالجة الجماليات المتجددة «للقصيدة العربية» من خلال علاقتها بالحقائق التاريخية والاجتماعية المتطورة، كجزء من مخطط عام لدراسة دور الآداب والفنون العربية يعني أن التواصل موجود، والتجدد حقيقة موجودة، وعلينا أن نكشف عنها.

والدخول إلى دراسة الحقائق الجمالية المتجددة للقصيدة المعاصرة يجرنا بداية إلى تحديد بعض المفاهيم، والسياقات الاجتماعية، والتأريخية، والجمالية لهذه القصيدة الموصوفة «بالعربية» ثم «بالمعاصرة» وينبغي أن نحدد مجموعة من الحقائق التي توضح ما نحن بصدده الآن، أعني رصد بعض الأصول التي خرجت منها القصيدة حتى يتسنى لنا من خلالها أن ننظر نظرة مستقبلية.

وسوف نبدأ بتحديد موقف الباحث من قضايا الأصالة والحضارة في جدلهما مع المعاصرة (والوافد) ومع الثقافة والفكر داخل ما نلاحظه على بنية الفكر والمجتمع العربيين من تداخل مستويات: الاقليمية والقومية والعالمية التي تتفاعل فيما بينها كنتاج لمجموعة من الحضارات القديمة والحديثة عبر مراحل تأريخية تشكلت وفق ظروف المجتمع العربي (ثم الإسلامي). فقد أخذت في كل مرحلة شكلاً مناسباً لظروفها ومصالحها، ووصلت إلينا بعد هذه التفاعلات كلها كبنية ملتحمة ذات خصائص مميزة ـ رغم تباين كثير من عناصرها ـ وذات أنساق وأنظمة فكرية وجمالية وعقائدية خاصة سنكشف باختصار عنها أثناء التحليل والعرض.

تتحدد العلاقة بين الأصيل والمعاصر (أو الوافد) باتخاذ موقف مع الأصيل ومن المعاصر والوافد، وهو موقف نقدي بالضرورة يسلمنا إلى فهم أصولنا (تراثنا) والإبقاء على عناصر الاستمرار والديمومة فيها، بحيث نبقي على ما هو صالح للديمومة ومواصلة الحياة. ويتم ذلك بانتخاب طبيعي جوهره الوظيفة المطلوبة من هذا الأصل ومن عناصر الديمومة فيه، وفي هذا السياق نذكر أن عناصر الديمومة تفرض نفسها على الفكر والواقع الاجتماعي لارتباطها بمصالح الجماعة «المنتخبة» وبقدرتها على توظيف الأصيل وتحويل عناصره إلى الحاضر المعاصر، أعني «تعصير الأصيل» ليواجه تحديات العصر.

والتركيز على أحد طرفي المعادلة (أصالة/ معاصرة/ وافد) يضعف من الطرف الآخر (وليس الطرف المقابل)، فالتركيز على العصر (الحداثة) يضعف من شأن (التراث) ومن ثم تصبح قدرتنا على المواجهة مرتبطة بقوانين العصر (الحديث) التي صنعها ويصنعها (الوافد) فندخل إلى الصراع بقوانين ليست قوانيننا وبالتالي قد نهزم ولا نستطيع أن نحول الحاضر إلى الماضي (التليد!)..

والتركيز على التراث (الماضي بتنوعاته) يفصلنا عن عصرنا وأيضاً يعود بنا إلى عصور بعيدة في تاريخنا كانت عصور القوة والتقدم، فيضعف التواجه مع المعاصر (الوافد) لأن قوانين المرحلتين مختلفة فنقع في المأزق ذاته، ولا يصبح أمامنا إلا الهرب أو الهزيمة. لذلك يجب أن تقف عناصر الأصالة موقفاً

حضارياً يكمل ما فقدته سالفاً وفق ظروف حاضرها وتحسبات مستقبلها.

ويتم ذلك باتخاذ موقف من «الغير» وتوظيف خبرتنا معه، ومع حضارته، لنعرف ماذا نأخذ، وماذا ندع، لا أن ننقل كل شيء ثم نختار لأن استبعاد فكرة المقايسة بين الحداثتين لا يعني استقلال تجربة العصرية وامتداداتها التنظيرية لمفهوم الحداثة في العالم العربي، عن تأثيرات الغرب ووجود بصماته على المعيش والمفكر فيه، ذلك لأن الحديث عن حداثة عربية مشروط تاريخياً بوجود سابق للحداثة الغربية وبامتداد قنوات للتواصل بين الثقافتين[1]. وأيضاً أن التجانس الذي يتبدى في الحداثة ليس إلا ظاهرياً. لأن تاريخيتها تكشف تناقضاتها، ونسبيتها، وتغير مفاهيمها، واختلاف وجهات النظر حولها[2] وينبغي أن نشير إلى ملاحظتين:

الملاحظة الأولى:

إن مفهوم التراث يضيق ويتسع وفق مصالح وظروف الجماعة، التي تحدد هذا المفهوم، فلا شك في أن مفهوم التراث في العصر الجاهلي قد اتسم بالشمول والتقديس لكل ما هو «موروث» والمعاداة لما هو وسيلة لهدمه أو تغييره لأن مصالح الجماعة هي في بناء موروثها على حاله. وضاق في عصر صدر الإسلام لمعاداة الإسلام لكثير من الأفكار والعقائد، وقصره على ما هو صالح لفكر الدولة الجديدة على سبيل المثال.

وندرك الملاحظة نفسها في قصر مفهوم التراث على أحد تجلياته أو عناصره فنجد العصر المملوكي يقرن التراث بالدين فيصبح الموروث هو السلفي الديني، بينما نجد مفهوم التراث قبل ذلك العصر مباشرة (العباسي) يشمل كل جوانبه، العقلية والنقلية، لأن المجتمع العربي الإسلامي في هذا التاريخ كان يعيش مرحلة النهضة الكبرى في ظرف كانت المعاصرة فيه غالبة مع عناصر الثبات في العقل والنقل ومن ثم كان الاجتهاد.

وندرك هنا، أنه كلما اتسع مفهومنا للتراث اتسعت خطوات النهضة أو اليقظة أو المعاصرة والتحديث، لأننا نفتح المجال لعناصر الاستمرار أن تلتحم مع عناصر التجدد في الفكر والفن والمجتمع -ومن ثم يتاح الحوار بين أطراف كثيرة فيثرى الحوار وتكون ثمرته حضارة راقية ومستمرة التطور والثورة.

الملاحظة الثانية:

وهي أن التعاصر والتحديث والتجديد مفاهيم متداخلة وتدل على مفاهيم متفاوتة وأحياناً كثيرة متطابقة، لذلك ارتبط التجديد في تراثنا الشعري بخاصة (وهو موضوع البحث) بتغيرات اجتماعية وسياسة أدت إلى إحداث الجديد، أو إلى ربط الشعر بالعصر وبطزاجة الحس والإدراك، فقد تغير شكل القصيدة في عصر صدر الإسلام ليواكب سرعة الأحداث التي يمر بها الدين الجديد والمناسبات التي تستلزم الدخول المباشر في الموضوع. بينما ارتبط التجديد في العصر الأموي بالغناء والموسيقى وروح الحضارة الجديدة التي عاشها خلفاء بني أمية ابتداء من يزيد بن معاوية حتى سقوط الدولة ١٣٢ هـ في حين ارتبط التجديد في العصر العباسي على يد أبي نؤاس وأمثاله بربط النص بالواقع، ومراعاة حداثة النظرة وطزاجتها. وهو إلحاح على عناصر الديمومة.

والتنوع تكوين طبيعي بين قبائل العرب، ومن خلال التنوع والاختلاف أخذ الشعر العربي أغراضه الأساسية التي تبدأ بالمدح والغزل والرثاء، وتنتهي بالحماسة والوصف. وقد نشأت هذه الأغراض من طبيعة الاختلاف السياسي والعسكري بين قبائل العرب وخاصة «الحرب» الدائرة بين الأشقاء.

ولقد كان التنوع داخل القصيدة العربية العمودية تشكيلاً طبيعياً، يعكس تشكيل الواقع العربي.

وداخل فكرة التنوع نجد التداخلات بين الحدود الإقليمية والقومية والعالمية داخل بنية المجتمع العربي الإسلامي، فقد قبل العقل العربي الإسلامي التنوع ولم يرفضه لأنه قد أحس بالتغاير الحضاري مع أصحاب الحضارات القديمة الذين دخلوا الإسلام.

وينبغي أن نشير هنا إلى أن الاختلاف والتنوع قد تصاحب مع فكرة الخصوصية والإقليمية، فقد بدأت الدول تنسلخ عن جسم الخلافة وسلطانها، وأعلنت كثير من البلاد استقلالها من الناحية السياسية والعسكرية ومن ثم بدأت أسماء كثير من شعراء هذه البلاد في الظهور، والاعتراف بشاعريتها، وأصبح لكل حاكم شاعره بعيداً عن شاعر الخليفة أو شاعر البلاط العباسي، لكن مع الأخذ في الاعتبار رحلة كثير من شعراء الخلافة سواء في بغداد

أو دمشق إلى هذه الأقاليم خاصة مصر التي استقبلت كثيرين منهم سواء من كان شاعراً للخليفة أم لم يكن، فقد استقبلت أبا نؤاس، وأبا تمام، وأبا الطيب المتنبي، وقبله كان بلاط عبد العزيز بن مروان موئلاً لكثير من شعراء العربية.

وأخذت مصر موقعها الشعري نتيجة لعوامل كثيرة أهمها موقفها ومقدراتها الاقتصادية والعسكرية التي مكنتها من التصدي للعدوان على الوطن العربي بعد سقوط حاضرة الخلافة العباسية في بغداد بخاصة. وأصبحت مركزاً علمياً ودينياً وعربياً.

ونتيجة للظرفين السابقين بدأ الشعر العربي يأخذ طوابعه المحلية من ناحية خاصة في الوصف والمدح، ثم طوابعه الشعبية برسم ملامح بطولية في القصيدة والسير الشعبية كانت قد بدأت في المشاركة في هذا الصراع، واتخذ الشعر العربي طريقاً جديدة داخل السير الشعبية بعيداً عن أغراضه التقليدية الموروثة.

وقد أخذت القصيدة العربية تغير من ملامحها، واتجهت إلى إرضاء الأذن بموسيقى اللفظ والحرف، الأمر الذي فرض تقنيات ولغة الخطب إلى جانب تقنيات الشعر، لأن وظيفة القصيدة قد تغيرت كما قلنا.

ونشير هنا إلى ملاحظتين الأولى: هي أن الوظيفة المطلوبة من القصيدة تتحكم في شكل وتشكيل القصيدة.

والملاحظة الثانية، أن الشعر العربي، بعد مرحلة مدّه العظيمة التي أنتهت بأبي العلاء المعري، أخذ مرحلة جزر أمام الإقليمية، والشعبية وترك الساحة للخطيب ورجل الدين فترات طويلة، إلا ما ندر.

كما أن الحضارة العربية الإسلامية كانت حضارة استوعبت كافة الحضارات المجاورة وصهرتها بالأفكار الموحدة لها، الأمر الذي لم يرتبط باللغة، أو الأرض، فقد تجاوزت هذه الحضارة شرط اللغة بخلاف ما هو شائع، وتجاوزت شرط الأرض وركزت على شرط «الفكر» الذي يسمح للمسلم أن ينطق بأية لغة، وأن يعيش في أي أرض مادامت تجمعه مع الآخرين أفكار الإسلام والانتماء إليه، فيما عدا لغة الصلاة والقرآن التي اشترط الفكر الإسلامي (والفقه الإسلامي) أن تحكى كما هي.

ومع كل السياقات العربية الإسلامية السابقة كانت القصيدة العربية تبقي أيضاً على الأصول (عمود الشعر) عند أداء الوظيفة الرسمية للقصيدة حتى عند من هزوا هذا العمود الشعري كأبي نواس وغيره.

ونجد الجماليات المتجددة للقصيدة العربية تتواصل على محور الثبات بالمحافظة على الأصول وتتواصل على محور الحركة بالتجديد والتجدد المستمرين منذ أن حافظ امرؤ القيس على موروثات ابن خزام في بكاء الأطلال.

نبكي الديار كما بكى ابن خزام

ومنذ أن اكتشف عنترة بن شداد التواصل الثابت في القصيدة:

هل غادر الشعراء من متردم
أم هل عرفت الدار بعد توهم

وإلى عصر النهضة واليقظة عند الإحيائيين المحدثين، وعلى لسان رائدهم البارودي:

تكلمت كالماضين قبلي بما جرت..
به عادة الإنسان أن يتكلما

مروراً بتجاوب النصوص والصور الشعرية التي أعلن عنها أبو تمام في أولى قصائده بمصر حين يتغزل في محبوبته:

لو أن أمرأ القيس بن حجر بدت له..
لما قال: مرا بي على أم جندب

ولا شك في أن هذا التجاوب هو المظهر الشعري للتواصل الحي بين الشعر العربي، وبين الحياة العربية التي كفلت لها ظروف سياسية واستراتيجية وجغرافية وفكرية وعقائدية، عوامل الوحدة رغم التنوع الخاص بكل بلد أو طبقة فيها.

وفي هذا السياق لا ينفصل الشعر عن التطور العام للغة، وكذلك لا ينفصل تطور الشعر عن الحفاظ على أصوله، فقد لاحظنا أن محوري الثبات والحركة وجهان لشيء واحد، بل القاعدة تحمل استثناءاتها من الداخل.

ولذلك فالنظم التي تحكم الواقع الاجتماعي، تلقي بقوانينها على الواقع الشعري «أي أن العلاقات الاجتماعية تحد الصلة الجمالية بتحديد آفاقها، وأن الصلة الجمالية تنزع نحو الإفلات من هذا الحد والتحديد»[٢]. وداخل اللغة الشعرية نحن إزاء التطورين الخاص (للمبدع) والعام (للجماعة) ولا بد أن نراعي ذلك ونحن نرصد عوامل الوحدة والتنوع داخل إهاب واحد

حيث «أن اللغة مبنية أساساً على نسق منظم من القواعد، الذي يحدد تفسير وتأويل العدد الذي لا حصر له من الجمل في هذه اللغة والتي تتميز بالجدة، والحداثة»[٤] وهي كما يشير أحد علماء اللغة «اللغة تستخدم وسائل محددة في استخدامات غير محددة، وأن اللغة لها قواعد تصف إمكانية إحداث هذا الاستخدام داخل إطار الفلسفة العقلانية للغة. وهناك الجانب الإبداعي، الخلاق في استخدام اللغة. وما هو أكثر، فإنه من الممكن تفسير القواعد التي وصفها «باناني» على أنها جزء من الكل. . . »[٥] فالقصيدة إذن، ذات أبعاد خاصة وعامة رغم استمدادها من العام، وهي من حيث الشكل والتشكيل خاصة وعامة. تأخذ من اللغة ما تبني به القصيدة وتميز الشاعر بخصوصية الاستعمال (اللغوي) وخصوصية التشكيل الجمالي (الأسلوب والصورة الشعرية) وتترك اللغة للشاعر أن يستعير من الفنون والأنواع الأدبية الأخرى ما يساعده على تشكيل موقفه ورؤيته.

لذلك كانت تحولات البنية في القصيدة المعاصرة مستمدة من الاستفادة الجمالية بأنواع أدبية وبفنون أخرى، تستتبع تغييراً وظيفياً للشكل الفني للقصيدة، من الخارج بحكم (التشكيل) ومن الداخل بحكم (الرؤية) وكلاهما (التشكيل والرؤية) ينبعان من الأصل الاجتماعي العام الذي يساعد على هذه النقلة حيث أن أي نقلة جمالية لا بد أن تجد ما يساعدها من ممهدات وإرهاصات وتغييرات اجتماعية تراعي النوع الأدبي خصوصيته، والمتلقي (وتكوينه واستجاباته) والمبدع برغبته في التجاوز. «فقد مضت قرون وظل الشعر العربي غنائياً، وأقترب أحياناً من مرحلة السرد والحكاية والحدث، ولكن التقاليد الشعرية السائدة والموضوعات المحددة كانت أقوى من أي تغيير، أو أن الوظيفة السياسية الاجتماعية الفردية للشعر لم تفرض البحث عن أنواع شعرية مغايرة ما دامت تحقق الأغراض التي يسعى إليها الشاعر ومن يتوجه إليه بشعره».

وهنا يبدو المقصد الاجتماعي والسياسي وراء المقصد الجمالي، مع الأخذ في الاعتبار أن «هوية الكاتب الشكلية لا تقوم حقيقة إلا خارج نطاق مقاييس النحو وثوابت الأسلوب. . . اللغة والأسلوب شيئان، والكتابة وظيفة. إنها العلاقة بين الإبداع والمجتمع[٦] وبهذا الفهم الاجتماعي الجمالي لظاهرة الجماليات المتجددة للقصيدة العربية نستطيع أن نرى مستقبل القصيدة العربية.

خرجت القصيدة العربية المعاصرة من سياقات تاريخية وجمالية، شكلت وجه الحياة العربية. وكانت القصيدة أحد مظاهر التغيرات الحادثة، فقد خرج الوطن العربي ـ عقب العالمية الثانية ـ إلى نقطة تحول اجتماعي، وكان الشعر انعكاساً لهذه التغيرات، ولنقطة التحول التي حولت القصيدة من رؤية ذاتية (رومانسية) إلى رؤية تصور شوق الفرد والجماعة، أعني أن القصيدة العربية خرجت إلى حيّز جديد على مستوى الرؤية والتقنية على السواء.

وامتزجت الأصول الجمالية المتوارثة، مع الأصول الجمالية المستحدثة، وسمي هذا المزج التقني، «الشعر الحر»، وداخل الشعر الحر نجد كيفيات متعددة ومتباينة للتعامل مع الموروث، وكيفيات متعددة للتعامل مع الواقع الجديد. ونلاحظ أن هذا التعدد يبدأ داخل الشاعر الفرد وينمو خلال مراحل انتاجه. كما نلاحظه داخل إنتاج الشعراء العرب جميعاً على الرغم من انطلاقهم من مقولات جمالية، وتجربة جمالية مشتركة.

وقد حدد أدونيس منذ فترة مبكرة مفهوم هذا الشعر الجديد «أنه رؤيا والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفاهيم القائمة. هي إذن تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها. هكذا يبدو الشعر الجديد، أول ما يبدو، تمرداً على الأشكال والطرق الشعبية القديمة، ورفضاً لمواقفه وأساليبه التي استنفدت أغراضها»[٧]. بعد أن تحول الواقع وتحولت الرؤية، فلا بد أن تتحول أدوات الإبداع، ومن الصراع بين هذه التحولات يتضح انحياز الشاعر وخصوصية أداته لأن الكيفية التي يواجه بها الفنان التنازع هنا ـ التنازع بين عناصر الموقف وأدوات تشكيلها ـ تحدد مدى نجاحه من ناحية، كما تحدد انحيازه الفكري والتاريخي والاجتماعي من ناحية ثانية»[٨].

وتكمن الرؤية (أو الرؤيا) وراء مفهوم الترابط والتواصل بين عناصر تكوين القصيدة المعاصرة وأجزائها، وتفسر الوحدة الناتجة من تنوع أدواتها كما أن ارتقاء الشعر المعاصر لمقولة «الرؤية» على المستويين النظري والشعري يفسر اتخاذ الشاعر لموقف من ذاته ومن العالم، لأن الرؤية «ليست معاينة لذات

فردية فحسب، بل للنمط، للشاعر، للشعر، ودوره في تغيير العالم»[٩].

أما على المستوى التقني والجمالي، فقد حاول الشعراء مواكبة (الرؤية/ الرؤيا) بتقنيات وأدوات فنية تلائم هذا التحول، والحرية الفنية التي أتيحت في الشعر الحر للشاعر. وكانت «الدرامية» بما تحويه من عناصر القص، والحوار (عناصر الحكاية) والشخصية، ومحاولة التوصل إلى صياغة موقف الشاعر منها في الوقت نفسه هي المظهر الفني. وتحت هذه الدرامية، تكمن الاستفادة من عناصر تشكيل القصيدة بشكل وطريقة جديدين. وتبدأ الاستفادة من تفجير الطاقات الصوتية للحرف وللكلمة بتقطيع الكلمة أو تكرارها، أو استخدام الحرف كرمز صوتي يتكرر أيضاً وينتج عنه إيقاع خاص.

وعلى المستوى الموسيقي، استفاد الشعر المعاصر (القصيدة) المعاصرة، بالزحافات والعلل المتاحة للشاعر العربي، وتطورت هذه الاستفادة إلى اعتماد القصيدة على تفعيلة واحدة تكرر بأعداد خاصة داخل السطر الشعري، بما يلائم النغم العام للقصيدة، وهنا كانت بداية التدوير في عروض القصيدة العربية المعاصرة. ولقد نشأ من هذه الاستفادات العناية بالإيقاع العام للقصيدة.

وفي النهاية يتصارع إيقاع النثر مع إيقاع الشعر فيما سمي بقصيدة النثر، أو الشعر المنثور والذي يمثله شعر محمد الماغوط.

كما انعكست الدرامية على صوتيات القصيدة وإيقاعها، فاستخدمت القصيدة المعاصرة، تعدد الأصوات، وتعدد البحور بل المزج بين مقاطع موزونة (عروضياً) ومقاطع نثرية.

وعلى مستوى الصورة الشعرية تحاول القصيدة العربية المعاصرة أن تخلق صورها الشعرية الخاصة التي لا تلجأ إلى التداعي التراثي بل إلى خلق علاقات لغوية متولدة بين مفردات اللغة، لذلك فهي صور شعرية دالة على الشاعر وأسلوبه وإن اتجهت عند بعض الشعراء إلى الاستفادة من صور شعرية تراثية لعمل حوار معها أو مناقضتها، ويتضح ذلك عند «أمل دنقل» على سبيل المثال.

وتستلزم الدرامية استدعاء الشخصيات التراثية لممارسة الإسقاط السياسي والاجتماعي الذي تميز به أصحاب القصيدة المعاصرة، أو لبيان التواصل بين التراث والواقع المعاش، ومن ناحية ثالثة للدلالة على موقف الشاعر وانحيازه، أعني أن نوعية المستدعي تفصح عن نوع المستدعى. وقد تستدعي الشخصية كلها أو في جانب منها، ويقام عليها بعض التعديلات كشخصية مهيار الدمشقي أو عبد الرحمن الداخل عند أدونيس، وشخصية الحلاج عند صلاح عبد الصبور وزرقاء اليمامة عند أمل دنقل.

واستدعاء الشخصية التراثية حينما يمتد إلى نهايته يشمل استدعاء الشخصيات الأسطورية أو الأسطورة نفسها ويتضح ذلك عند السياب وأدونيس بخاصة بينما تستدعي الشخصية الأسطورية أو الأسطورة داخل نظرة جزئية عند صلاح عبد الصبور وأمل دنقل وعفيفي مطر.

وقد أدت الأدوات الدرامية وتجلياتها في القصيدة المعاصرة إلى تكثيف القصيدة واحتوائها على مستويات عديدة، لتعطي جرعة إيحاء من ناحيةوتعمق بنية النص من ناحية أخرى. لكنها أحياناً تؤدي إلى الغموض ـ كما في إبداع أدونيس وعفيفي مطر ـ أو إلى التعقيد والتشابك الشديد. وإن جنحت القصيدة المعاصرة إلى الوضوح غير المباشر عند أحمد عبد المعطي حجازي وصلاح عبد الصبور، وأمل دنقل، ومحمود درويش.

وبذلك يقوم التجديد والمعاصرة في القصيدة العربية المعاصرة بنوع من التحديث يلائم النقلة الاجتماعية والسياسية والجمالية التي أصابت الشاعر أولاً، وتجلت في القصيدة ثانياً، وإن كانت القصيدة المعاصرة قد انحرفت في بعض ابداعاتها إلى تجديد شكلي، يعتمد على شكل الكتابة، يمكن أن نطلق عليه التجديد البصري: الذي يهتم بتقسيم القصيدة المعاصرة إلى وحدات أو فقرات تأخذ أرقاماً حسابية، أو حروفاً هجائية، كما تسمح بوضع عناوين جانبية، ووضع علامات مماثلة بين الجمل الشعرية وأحياناً تستخدم القصيدة المعاصرة تقنية «السرد» والوصف النثري وهو تنوع من التدخل المباشر للمبدع، لتوجيه المتلقي، وأخيراً نجد وضع أشكال هندسية أو وضع إطار شكلي حول كلمة أو جملة أو مقطع.

وهنا نستطيع أن نقول، إن القصيدة العربية المعاصرة، قد احتوت نوعين من التجديد والمواكبة، أحدهما جوهري يدخل

في تركيب القصيدة ويطورها، وثانيهما: تطور وتجديد شكلي عرضي لن يستمر في تشكيل القصيدة. وفي الوقت نفسه نلمح تواصلاً دائماً مع الموروث الشعري والجمالي والتاريخي والعقائدي بلا توقف، بحيث تبدو القصيدة المعاصرة متجددة بين كل فترة وأخرى، وفق الحقائق التاريخية والاجتماعية.

استوعب الشعر العربي في مصر، جوهر التجديد والتحديث، وحملت القصيدة المعاصرة، الرؤية الجديدة، وشكلت نفسها تشكيلاً جمالياً يتناسب مع النقلة المعاصرة في الحياة، والفكر، والإبداع العربي.

لذلك لاقت هذه القصيدة عنتاً شرساً من معاصرين لها، ينتمون إلى جيل سابق، ألا وهو جيل الرومانسيين، خاصة من أعتنى منهم بالتنظير لمدرسة جديدة، كمدرسة الديوان الرومانسية وعلى رأسهم العقاد.

وتجلى رفض «العقاد» لشعر جيل الخمسينات - في مصر - في رفضه لقصائدهم، ومحاولة اقصائها عن أن تمثل الشعر العربي المعاصر، وهو أمر يذكر معه رد الدكتور مندور[١٠]، ورد الشعراء المعاصرين أنفسهم بإبداعهم الذي يطرح التقنية والرؤية الرومانسية إلى زاوية بعيدة في محاولة التصدير لقصيدة انمعاصرة «الحرة» لبؤرة الاهتمام حيث كانت انعكاساً أميناً للواقع العربي في مصر من ناحية وكانت نقلة جمالية وتشكيلية بالنسبة للقصيدة العربية تجاوبت مع محاولات التجديد الرائدة في العراق (السياب، نازك) وفي الشام (مدرسة أدونيس الشعرية).

وقد عكست قصيدة أحمد عبد المعطي حجازي المهداة إلى العقاد[١١] جوهر الخلاف بين الجيلين (المدرستين) وهو التصرف في موسيقى القصيدة والاعتماد على التفعيلة من ناحية، والتصرف في الأوزان والقوافي من ناحية أخرى.. إلى جانب رفض الرؤية الرومانسية للعالم، والتي تتجه في مجملها إلى التشرنق حول الذات وجعلها محور العالم، الأمر الذي يطغى فيه العنصر الذاتي (والغنائي) على موضوعية الحقائق، وموضوعية العالم، مما جعل الذات مفارقة للواقع في الغالب، ومتجهة للتعبير عن الشعور بمطلقات وتجريدات، خاصة في الموضوع الأثير لدى الرومانسيين (الحب/ المرأة)، في صيغة تظهر تذلل الحب في الغالب.

ونجد في قصيدة حجازي تصويراً لتناقض الجيلين في قوله:

- من أي بحر عصي الريح تطلبه
إن كنت تبكي عليه، نحن نكتبه...
«تعيش في عصرنا ضيفاً وتشتمنا»/ ص ٤٣٤
أنا بإيقاعه نشدو ونطويه... ص ٤٣٥
أنا بهذا الذي أعطى سنغلبه
مستفعلن فاعلن، مستفعلن فعلن ص ٤٣٨

ووراء هذا الرد الشعري على الخصم، كان إنتاج شعراء جيل الخمسينات من الشعر الحر، يناقض الرؤى القديمة كلها سواء أكانت رومانسية أم تقليدية. ففي شعر حجازي يبدو هذا التناقض المذهبي، كما في قصيدته «العام السادس عشر»[١٢] الذي يطرح فيها لحظة التحول:

كنت أهوى هؤلاء الشعراء
أرتوي من دمعهم كل مساء
أتغنى معهم بالمستحيل/ ص ١٠٠
وارى الحب، شروداً وتهاويم وحزناً
والمحب الحق، من يهوى ويغنى
وعميق الحب، حب لم يتم/ ص ١٠١

وتكشف لحظة التحول في هذه القصيدة - خاصة - عن تحول كيفي في الرؤية وفي التشكيل، كما يبدو من توزيع التفعيلات على الأسطر الشعرية لو قرأنا القصيدة كاملة وفي الرؤية الجديدة لموضوع الحب، والعلاقة الخاصة بين الرجل والمرأة وهي العلاقة الأساسية في إنتاج الجيل السابق عليه كما أشرنا.

ومن المنطلق نفسه، نجد صلاح عبد الصبور يطرح الرؤية المناقضة للتقليديين حين يقارن بين الحب في هذا الزمان والحب في الزمان السابق:

- الحب يا رفيقتي قد كان
في أول الزمان
يخضع للترتيب والحسبان
«نظرة، فابتسامة، فسلام،
فكلام، فموعد، فلقاء»
اليوم، يا عجائب الزمان
قد يلتقي عاشقان

من قبل أن يبتسما. ص ٢٢٠

فإذا وضعنا بيت «أحمد شوقي» في هذا السياق، مصوراً لنكر جيل أسبق، وجدنا البون يتسع بين مرحلتين فهمتا الحياة والعلاقة الاجتماعية وفق ما تمليه حقائق واقعها الموضوعي.

وتجدر الإشارة أيضاً إلى توزيع التفعيلات في قصيدتي عبد الصبور وحجازي، بطريقة خالفت الطريقة التقليدية في المحافظة على شطري البيت عند ناجي وشوقي.

ولم تنخدع القصيدة العربية في مصر بالتغير الشكلي، بل حاولت أن تحقق جوهر «التحديث» في الرؤية والتقنية، وكان إسهامها الراقي - في هذا السياق - هو تحويل القصيدة الغنائية واحدة الصوت، إلى قصيدة غنائية متعددة الأصوات تأخذ في حسبانها الأطراف الأخرى (الإنسان والأشياء) وتؤمن بالآخر كطرف في الحياة.

وإذا وضعنا اهتمام القصيدة المعاصرة بالمتلقي، أمام أعيننا فهمنا ما وراء سهولة العبارة، والتخلي عن المعقد من الأساليب واتخاذ المعجم السهل من الثروة اللغوية، لأن قضية التوصيل تفجر في الشعراء الرغبة في أن يكونوا مفهومين، لذلك أقول إن ما يشوب القصيدة الراهنة من غموض أو تعقيد أو عناية بشكليات عرضية ليس من الشعر الحديث، وليس من الشعر الحر بمكان، حتى وإن أتخذ بعض الشعراء أسانيد نظرية أو تراثية لأنهم في هذه اللحظة يثبتون الزمان ويفهمون جزءاً منه ويهملون (عن عمد) بقية جوانبه وعلاقاته.

ولذلك، فالتنبؤ بشكل القصيدة العربية وفق ارتباطها بالحقائق الاجتماعية والفكرية والجمالية نستطيع حسابه وفق ما نجده الآن من أشكالها، فعندما كانت القصيدة صوت الجماعة جعلت - القصيدة - عمود الشعر أساس التشكيل والصياغة، وعندما أصبحت صوت «الفرد» أرسلت الشعر وتحررت من بعض قيود هذا العمود ومن بعض سياقاته التاريخية.

وإذا كانت القصيدة المعاصرة، أنتجت قصيدة «النثر» على يد «محمد الماغوط» وغيره من الشعراء الشباب، فذلك دلالة على تحول لغوي وموسيقي سيساعد على تغيير شكل القصيدة في المستقبل وشكل المسرحية الشعرية بالضرورة، وسوف يستمر الشعر العربي في الاستعانة بالأنواع الأدبية والفنون الأخرى، وسيستمر في تطوير لغته ورؤاه الجمالية، ليصل إلى فن لغوي يجمع سمات كثير من الفنون اللغوية وغير اللغوية المتعددة. ربما يعود إلى التوحد الكائن في «الأسطورة» لكن ذلك يتطلب أن تستمر قوانين الجدل الاجتماعي في مسيرتها المتصاعدة، التي تفترض شكلاً إنسانياً كونها في نهاية المسيرة الاجتماعية والفكرية للإنسان في العالم. والمجتمع لا يعود - بهذا الشكل - إلى الوراء، إنما يتجه إلى قهر الضرورة الاجتماعية والطبيعة، أي يتطور إلى مرحلة تتناسب مع التطور الإجباري للمجتمعات الإنسانية المتوجهة الآن إلى ثورات علمية، عبرت عنها الرواية والمسرحية، في شكل الرواية العلمية (رواية الخيال العلمي) ومسرحية الخيال العلمي.

أما صلاح عبد الصبور، فقد سار بالقصيدة المعاصرة إلى النقلة الأساسية التي أشار إليها البحث، لذلك نعده نموذجاً لمعرفة العلاقة بين تطور القصيدة المعاصرة في علاقتها بحقائق التاريخ والجمال والمجتمع العربي.

فقد توجه عبد الصبور من بدايته الشعرية، إلى الناس يحادثهم، ويحاورهم ويتحدث عنهم كما في ديوانه الأول «الناس في بلادي»[١٣] وقد وضع في هذا الديوان تعامله الخاص مع القصيدة، مستفيداً من شكل المحاور المتعددة في النص، وشكل الرد و «القص».

وفي ديوانه الثاني «أقول لكم» كان توجهه للمخاطب يجره إلى الحديث عن الكلمة وقدسيتها وقدسية الإنسان، فيكون الشاعر قديساً لأنه يتحدث عن الكلمة المقدسة. ومن هذا الديوان يتبلور طرفا الصراع الأساسيان في شعر عبد الصبور ومسرحه، أعني الصراع بين الكلمة والفعل، وسوف تفصح هذه الثنائية الضدية فيما بعد، عن نفسها في تجليات متعددة كالحرف والسيف، القول والفعل، الشعر والقوة، وفي كل الأحوال تنتهي الثنائية بالوقوف مع الفعل، أو تحويل القول إلى فعل، وقد صاغ هذه الثنائية في قصيدته «الكلمات»[١٤] في قوله:

- جل جلالها الكلمه
ألم يرووا لكم في السفر أن الحق «قوال»
ولكني أقول لكم بأن الحق «فعال»
أقول لكم

بأن الفعل والقول جناحان عليّان
وأن القلب إن غمغم
وأن الحلق إن همهم
وأن الريح إن نقلت
فقد فعلت، فقد فعلت. ص ١٧٤

وفي ديوانه الثالث «أحلام الفارس القديم» يستفيد عبد الصبور من تقنية تعدد الأصوات، والرد، وتعدد المحاور السابقة، ويضيف إليها القناع التاريخي باستدعاء شكل الحكاية، في قصيدة «المذكرات» وهي القصيدة التي بدأت في الكراسة الرابعة من ديوانه هذا، ثم شكلها دون الاعتماد على القناع التاريخي في الديوان الرابع «تأملات في زمن جريح».

ومن الملاحظ أن «جو» الحكمة، والقداسة، كان وراء الارتداد إلى التاريخ ثم إلى التصوف وما تمليه الكتب المقدسة، وخلال الديوانين الثالث والرابع نحس اتجاه الشاعر إلى الغوص في التراث، من خلال ما نجده من تقنيات شعبية كالراوي والسامع، ثم العلاقة الخاصة مع اللهّ في شكل نلمح فيه توحد الشاعر، مع الراوي والقاص، ثم المسيح في آن يقول مخاطباً اللهّ في قصيدته «أغنية إلى اللهّ»(١٥).

- لشد ما أوجعتني
ألم أخلص، بعد
أم ترى نسيتني؟
- الويل لي نسيتني
نسيتني،
نسيتني/ ص ٢٠٨، ٢٠٩

وقد انتهت هذه الرحلة كلها، إلى «الحلم» في مرثية «عبد الناصر» أعني انتهت رحلة الدواوين الأربعة عام ١٩٧٠، بعد أن جنح عبد الصبور إلى قصيدة درامية تستفيد بكل التقنيات، ثم تستدعي القناع التاريخي، والصوفي على وجه الخصوص، المتمثل في «المسيح» عليه السلام أو في بشر الحافي، ليصل إلى أبواب المسرح الشعري في العام نفسه في مسرحيته المهمة «مأساة الحلاج».

أما من ناحية ديوانيه الباقيين، فلم يحملا جديداً بالنسبة للتشكيل عنده. وإنما كانا تحصيلاً لما مضى، وإن كنا نلمح إلى الخبرة اللغوية المهمة في ديوانه الأخير «الإبحار في الذاكرة».

هكذا يبدو التطور والتحديث في الأدب عامة والشعر بخاصة، مرهوناً بما يقدمه كلاهما من وظائف تخدم البنية الثقافية الأم. كما تبدو الحداثة نشاطاً عقلياً ينشد الحركة، والتغيير، لتتلاءم العلاقة بين الأدب/ الشعر والمجتمع/ ذات المبدع.

ويتضح من حركة الأدب العربي نحو التحديث والتجديد في مختلف ظروفه السياسية والاجتماعية والثقافية، أنه يدفع بعناصر الاختلاف والتنوع إلى مصب واحد، هو خدمة هذا الأدب بكل ملابساته.

ويتضح المنحى الحداثي للأدب العربي في حركته الفاعلة التي تأخذ من عناصر الثبات الثقافية والاجتماعية محوراً للأصالة والاحتفاظ بجوهر النوع الأدبي، وتأخذ من عناصر التثوير والحركة الراهنين ما يطور النوع ويغذيه، ويرهص بمستقبله. ويستجيب الأدب في هذا السياق، للتداخلات الحضارية التي شكلت روافد حية لحياة الفكر والفن على السواء، لكن مع ملاحظة أن أدبنا العربي يستفيد بحذر من هذه التداخلات لحرصه الشديد على أصالته، وعدم اختلاطه بعناصر لا تتجانس معه.

وبذلك تكشف الأصالة عن قدرتها على التثوير والتجديد، بامتصاص ما يتجانس مع عناصرها، ولفظ ما دون ذلك، في جدل لا يتوقف إلا مع توقف الحياة ذاتها.

ويمثل التراث هنا معيناً لا ينفد، للتأصيل والتجديد، يضاف إليه عامل الزمن وبعده النسبي في كل مرحلة من مراحل تطور الأدب أو الثقافة بوجه عام. والعامل الحاسم في الاستفادة من هذا التراث، هو منهج النظر إليه، ونوع الخبرات التي نحتاجها منه.

ولذلك، لا بد أن يتطلع الفكر والثقافة كلاهما إلى خارج دائرتهما القومية، ليصل الأدب من خلال تطلعهما إلى العالمية، وهو أمر يفرضه علينا الواقع العالمي، لما يحمله من وسائل اتصال حديثة قضت على النمط الحضاري المغلق، بل ودفعت بالإنسان في كل مكان إلى الأخذ من المنهل المتقدم وإلا فرض عليه التخلف.

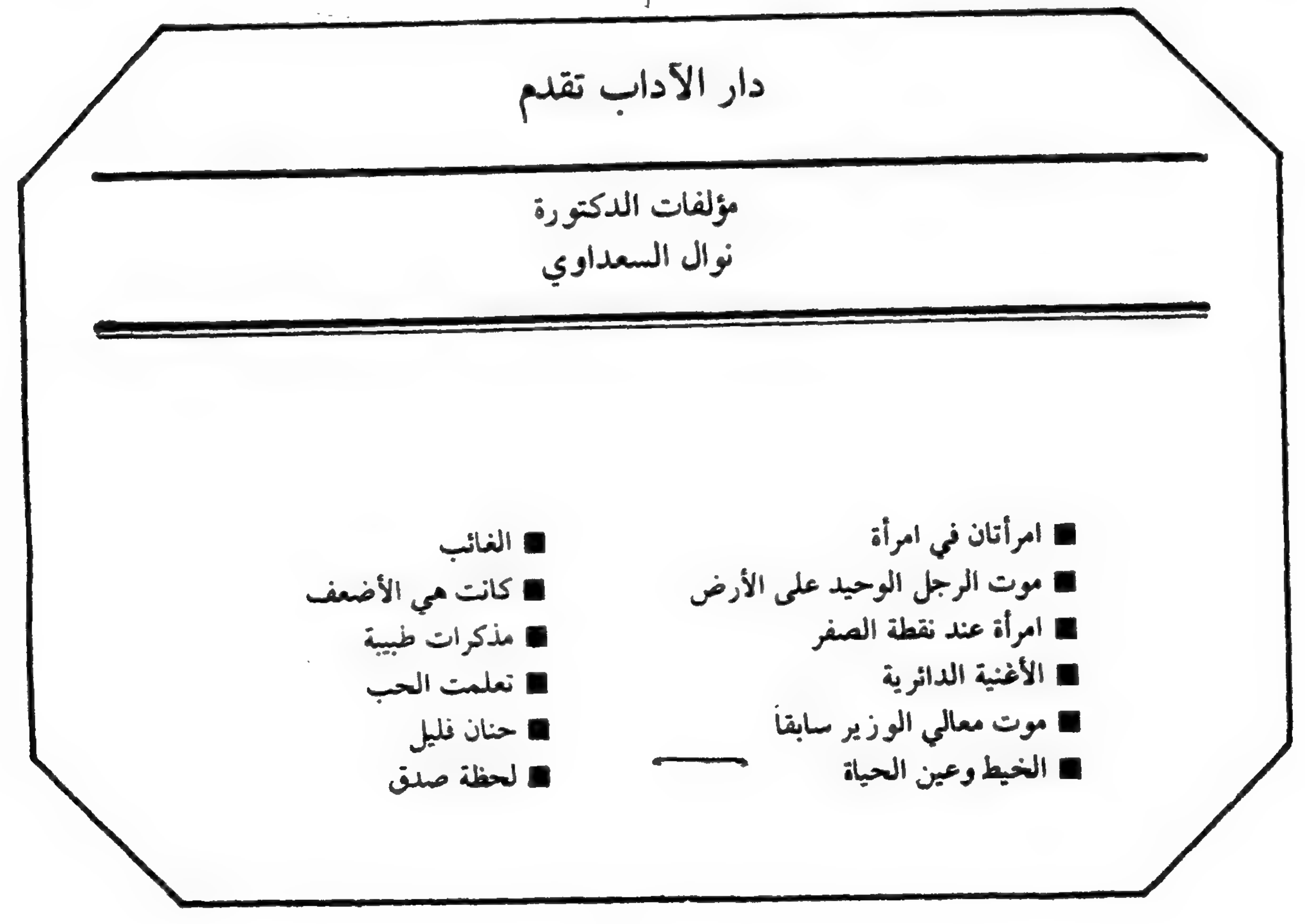
وبعد فالحداثة نشاط عقلي فعال، لا بد أن يغذيه اتجاه علماني أو ديمقراطي لتتوجه العناصر المتعددة إلى سياق الوحدة من خلال التعدد، وحتى يعطي هذا الاتجاه انعلماني الديمقراطي فرصة لاتساع الأفق في النظر إلى التراث، وفي فهم المعاصرة والتحديث، الأمر الذي يربط بين التجديد وحركة العقل والواقع معاً ويوظفهما في تشكيل استراتيجية للقول، أو للخطاب العربي في كل تجلياته.

ومن المنطلق نفسه، يخرج الأدب والشعر بخاصة إلى أفق حداثي يساهم في تطوير الواقع بشكل عام كما رأينا في الصفحات السابقة.

(أُلقيت في مهرجان المربد الثامن في بغداد)

الهوامش

(١) محمد برادة، اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، فصول ص ١١ العدد ٣، مجلد ٤، يونية ١٩٨٤.
(٢) نفسه، ص ١٢.
(٣) عبد المنعم تليمة، مدخل إلى عالم الجمال الأدبي، ص ٣٥، دار الثقافة الجديدة سنة ١٩٧٨.
(٤ و ٥) Chomsky, Noam, Aspects of the theory of Syntax P. P. 7, Cambridge, The M. I. T. Press, 1965.
(٦) جلال الخياط، الأصول الدرامية في الشعر العربي، ص ١٩، العراق، وزارة الثقافة، دار الرشيد، ١٩٨٢.
(٧) رولان بارت: الدرجة الصفرى في الكتابة، ص ٣٦، ترجمة محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، دار الطليعة - بيروت، نوفمبر ١٩٨٢.
(٨) أدونيس، زمن الشعر، ص ٩، دار العودة، بيروت ١٩٧٥ م.
(٩) عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبي، ص ٧٣.
(١٠) كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص ٨١.
(١١) انظر مقال محمد مندور، «بين العقاد والعنتيل» جريدة الشعب، عدد ٢٧ يناير ١٩٥٧ م. وهو مقال يحوي أحد تجليات الأزمة بين الجيلين ووقوف مندور مع الشعر «الحر».
(١٢) أحمد عبد المعطي حجازي، مدينة بلا قلب، ص ١٠٠، ١٠٥، الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت ط ٣ ص ١٨٢، والقصيدة بتاريخ يناير ١٩٥٦.
(١٣) نعتمد على الأعمال الكاملة لصلاح عبد الصبور، طبعة دار العودة ببيروت ١٩٧٢، لذلك سوف نشير إلى اسم الديوان فقط وكذلك في المسرح. أنظر هنا: «أحلام الفارس القديم» ص ٢١٩، ٢٢٢.
(١٤) صلاح عبد الصبور، «الناس في بلادي».
(١٥) صلاح عبد الصبور، «أقول لكم ص ١٧٤، وانظر ديوانه السابق «الناس في بلادي» قصيدة «الألفاظ» ص ١٢٠، - ١٢٢.
(١٦) صلاح عبد الصبور، أحلام الفارس القديم ص ٢٠٨، ٢٠٩.



القصيدة والنقد : سلطة النص أم سلطة القراءة؟

فاضل ثامر

بين أن تكون القصيدة العربية الحديثة نصاً شعرياً منجزاً ومكتملاً بذاته، وحاملاً للمعنى، وبين أن تكون هذه القصيدة ناقصة ومليئة بالفجوات والتناقضات، وبالتالي لا تحمل معنى مؤكداً.

بين أن تكون وظيفة القارىء الاحتكام إلى نظام الإشارات الذي تحمله «شعرية» القصيدة، وبين أن يكون القارىء هو المنتج الحقيقي للمعنى في القصيدة.

بين الإذعان إلى ما تقوله القصيدة، وبين محاولة تقويل هذه القصيدة واستنطاقها.. بين الامتثال إلى «شعرية» القصيدة، وبين الامتثال إلى «أستطيقا» القراءة والتقبل.

بين هذين الموقفين تتفتح أمام النقد العربي الحديث وهو يقف أمام أسوار القصيدة العربية الحديثة آفاق لا تحد للاختيار والمراهنة. وتتكشف خلال هذه المواجهة الإشكالية الإبداعية لا للخطاب النقدي العربي وحده، بل وللخطاب الشعري العربي الحديث أيضاً.

وجلي أن الموقفين النقدي والشعري في الأدب الحديث هما جزء من الوضع السائد في الحياة الأدبية في العالم بشكل عام وفي أوربا وأمريكا بشكل خاص. فلقد شهد الموقف النقدي في القرن العشرين جملة من التقلبات الذوقية المفاجئة في الذائقة الأدبية والنقدية وشمت هذا القرن بطابع التقلب السريع وعدم الاستقرار. إلا أن هذه التقلبات ظلت تتراوح بين موقفين متناقضين متطرفين أثنين: الموقف الأول تمثله النزعة الموضوعية المتطرفة، أما الموقف الثاني فتمثله النزعة الذاتية، وبشكل أدق النزعة «الذاتوية» المتطرفة. وتحاول النزعة الموضوعية المتطرفة أن تركز على النص الشعري أو الأدبي وحده، بوصفه بنية لغوية وأشارية محايثة ومكتفية بذاتها، ترفض الإحالة إلى كل ما هو خارج إطارها اللغوي (الألسني) كالمؤلف والواقع والتاريخ، وما إلى ذلك.

ونجد تجسيداً لهذا الموقف في مواقف عدد من الاتجاهات والنزعات الأدبية المتباينة التي بدأت بالظهور منذ الستينات كالاتجاهات البنيوية والسيمولوجية المختلفة التي طورت بدورها الكثير من تقاليد اتجاهات سابقة كالشكلانية الروسية ومدرسة «النقد الجديد» في الأدبين الأمريكي والإنكليزي، إضافة إلى الكثير من المفاهيم الجمالية التي طرقتها حركة «الحداثانية» الأوربية وبعض كتابات فاليري ورجاردز و ت. س. أليوت وغيرهم.

أما الموقف الثاني فيسعى إلى تجريد النص من سلطته المطلقة ونقلها إلى القارىء بوصفه المنتج الحقيقي للمعنى. وتجسد هذا الموقف اتجاهات ما بعد البنيوية Post -Structuralism

وبشكل خاص الاتجاهات التفكيكية التي تجد أفضل تعبير لها في كتابات المفكر الفرنسي جاك ديريدا وعدد من أنصاره في فرنسا وأمريكا. كما تنتمي إلى هذا الموقف بعض الاتجاهات النظرية والجمالية الألمانية التي تمركزت حول ما يسمى بـ «نقد أستجابة القارىء» Reader-Response Criticism وتجسده كتابات هانز روبرت ياوس الممثلة لاتجاه «نظرية التلقي أو التقبل» Reception Theory وكتابات ونفجانج آيزر الممثلة لاتجاه «نظرية التأثير والاتصال». وبين هذين الموقفين المتطرفين نجد اتجاهات متنوعة تحاول أن توفق بين الموقفين الذاتي والموضوعي بطرق متباينة وتمثلها بعض الاتجاهات المتباينة كالمناهج السوسيولوجية والتأريخية والسيكولوجية والأكاديمية وغيرها.

ولم تكن الحياة الأدبية العربية بعيدة عن هذه «العدوى» والمواقف الجديدة. فمنذ السبعينات رحنا نلحظ ازدياد تأثير الاتجاهات السيميولوجية والبنيوية في النقد العربي الحديث. وسبق لهذا النقد أن تبنى بعض المقولات الجمالية التي رفعها ممثلو «النقد الموضوعي» المتأثرين باتجاهات مدرسة النقد الجديد New Criticism . وببعض آراء رجاردز و ت. س. اليوت النقدية. وراح الخطاب النقدي العربي خلال هذه الفترة يميل للإعلاء من شأن سلطة النص الشعري وبنيته الفنية والموضوعية، وكان يهمل أحياناً بقية المقومات الأخرى والتي تسمى أحياناً بـ «خارجيات النص» كدور المؤلف والقارىء «والمرجع» الخارجي ـ الاجتماعي والتاريخي ـ وساعد التفتح اللاحق على اتجاهات «نقد استجابة القارىء» المختلفة على الحد من تضخيم سلطة النص ولفت أنظار النقاد العرب إلى ضرورة أيلاء اهتمام معقول لسلطة القراءة أيضاً. كما أن هذه النقلة الجديدة دفعت بعدد آخر من النقاد العرب إلى إعادة فحص المنظورات النقدية المختلفة ومعاودة النظر في الموقف النقدي الراهن والسعي إلى تشكيل تصور نقدي خاص ومتميز نابع من حاجات الخطاب الأدبي العربي وخصائصه. ولكي نكون قادرين على فهم الوضع الراهن للخطاب النقدي العربي لا بد لنا من تقصي الخلفيات التأريخية والمنهجية التي تقف وراءه في النقد الحديث في أوربا وأمريكا، وصولاً إلى مواجهة صريحة مع الاتجاهات النقدية السائدة اليوم في الساحة الأدبية العربية.

لقد كانت الاتجاهات النقدية ومدارس علم الجمال المختلفة منذ أفلاطون وأرسطو وحتى مطلع هذا القرن تتناول بالدراسة مختلف الجوانب الخاصة بالإبداع الأدبي. فكانت تدرس النص الأدبي وعلاقته بالمبدع، كما كانت تفحص الظروف التاريخية والاجتماعية والسيكولوجية التي أسهمت في إنتاج و «نشأة» النص الأدبي. وإضافة إلى ما تقدم فقد كانت تدرس تأثيرات هذا النص على القارىء حسب مفاهيم علم الجمال المختلفة ضمن منظور عملية «التذوق» وتكشف عن طبيعة اللذة الجمالية التي يحس بها القارىء تجاه النص المقروء[٢]. وبعض الدراسات كانت تنظر إلى المتذوق بوصفه شريكاً للفنان[٣].

إلا أن مطلع هذا القرن راح يشهد تخلخلاً في التناول الشمولي للظاهرة الأدبية وتركيزاً أحادياً على هذا الجانب أو ذاك من العملية الإبداعية، فركزت بعض الاتجاهات النقدية على النص الأدبي وحده، فيما انحازت اتجاهات أخرى إلى دور القارىء وهنالك اتجاهات أخرى راحت تؤكد على دور عوامل «النشأة»[٤] والمرجع الخارجي كالنقد المبني على المحاكاة وبعض الاتجاهات السيكولوجية والسوسيولوجية والتأريخية، واتجاهات أخرى توقفت عند المبدع فنشأت اتجاهات نقدية تعبيرية أو نفسانية متطرفة تتخذ من التحليل النفسي أحياناً أداة لها.

وربما يمثل الموقف البنيوي، الذي يستند إلى تراث الشكلانيين الروس وإنجازات الألسنية السيميولوجية الحديثة، أبرز اتجاه موضوعي مؤثر وفعال في الساحة الأدبية. وكان الموقف البنيوي يبدأ عادة من النص وينتهي به، وكأن النص هو غاية نهائية بحد ذاته. ولذا فقد أهمل أو كاد أغلب المقومات والعناصر الخاصة بالظاهرة الأدبية والإبداعية. وهكذا راحت مختلف التطبيقات النقدية الأدبية في ميدان الشعر تركز على الوظيفة «الشعرية» أو «الإنسانية» للمرسلة الشعرية ـ بوصفها مهيمنة محورية ـ وتقلل من شأن العناصر الأخرى التي اقترحها جاكبسن في ترسيمته المعروفة[٥] فكانت البنيوية تنظر إلى تحول المرسلة (أو الرسالة) Message إلى نص Text كعملية ارتداد لسيرورة الرسالة نحو المتلقي أو القارىء وانكفائها على ذاتها لتوليد القيمة الإنشائية للنص. وأعلنت البنيوية بأن النص يكشف عن بنية محددة وعن نسق أو مجموعة أنساق بنيوية محددة، وأن

وظيفة القارىء، وكذلك الناقد، تكمن فقط في الكشف عن شفرة النص ومعناه وآلياته وأنساقه المختلفة. لذا يظل القارىء محكوماً بالنص ذاته. أي أن القارىء لا يحق له أن يضيف شيئاً من عندياته إلى النص. والقراءة الصحيحة ـ حسب هذا المنظور ـ هي التي تقدر التوصل إلى أسرار النص الداخلية ومعناه. واعتماداً على منجزات السيميولوجيا الحديثة طورت البنيوية منهجاً في «القراءة السيميولوجية» يبدأ من النص باعتباره بنية سنية وإشارية محايثة ومكتفية بذاتها. والأساس السيميولوجي لفهم فاعلية القراءة ينبع من فهم طبيعة العلاقة القائمة بين الدالSignifer والمدلولSingnified، وبالذات بين ثنائية الحضور/ الغياب القائمة بينهما، فالدال هو الصور الصوتية (وفي حالة الكتابة الصورة الخطية) يمثل حالة الحضور في النص، بينما يمثل المدلول، الذي هو متصور ذهني حالة الغياب. ويكون دور القارىء هنا متمثلاً في عملية استحضار أو استدعاء هذا المتصور الذهني الغائب، ومن تكامل العلاقة بين الدال والمدلول تتولد المقومات الشعرية للنص[٦]. وهنالك من يذهب إلى أن المقاربة البنيوية حول دور القارىء تتمثل في «أن يقوم القارىء بالاستجابة إلى شفرات النص، خالقاً بذلك روابط مع نسق الخطاب الأدبي»[٧].

ومن هنا نجد أن معظم المقاربات البنيوية تنزع إلى تقصي مظاهر تشكل النسق البنيوي وانحلاله والكشف عن درجة الانتظام والتشاكل أو التباين المتجسدة بين مختلف مستويات البنية في النص الأدبي، وغالباً ما يتم ذلك عن طريق أجراء تحليل أحادي الجانب للبنية اللغوية انطلاقاً من اعتبار أن الأدب ـ والقول لبول فاليري ـ «لا يمكن أن يكون سوى نوع من التوسع والتطبيق لخصائص معينة في اللغة»[٨]. وتأسيساً على هذا التصور المنهجي يغدو دور القارىء خاضعاً بشكل كلي لسلطة النص ذاته. فنوايا القارىء وأفكاره وخبرته، وكذلك نوايا مبدع النص نفسه لا قيمة لها. بل إن بعض ممثلي البنيوية قد تحدث عن «موت المؤلف» ورفض الإحالة إلى أي مرجع خارج البنية اللغوية للنص ذاته.

إلا أن سلطة النص هذه لم تستمر طويلاً، فاتجاهات ما بعد البنيوية وبشكل خاص الاتجاهات التفكيكية، وكذلك الاتجاهات المتمحورة حول القراءة قد أنهت سلطة النص ونقلتها إلى القارىء، الذي أصبح يعد، في نظر هذه الاتجاهات الجديدة، لا مجرد متلق سلبي خاضع لسلطة النص وشفرته بل أصبح خالقاً للنص. وقد أعلن ناقد أمريكي من أنصار النقد التفكيكي هو بول دي مان بتأكيد قاطع بأنه «قد انتهى زمن تسلط العمل الأدبي»[٩]، وأعلن أكثر من ناقد عن بدء عصر جديد هو عصر سلطة القارىء. والواقع أنه لم يكن هناك من يتوقع أن تتزحزح سلطة النص التي وطدتها البنيوية والاتجاهات الموضوعية والشكلانية بمثل هذه السهولة والسرعة. ويبدو «أن، الفضل كل الفضل في لفت الأنظار إلى مفهوم القارىء ودوره في الإنشاء أنما يرجع إلى نظرية الاتصال (أو التخاطب). ومن مزايا هذه النظرية أنها اعتنت في درس التخاطب بالأطراف الثلاثة المعنية به وهي الباث (أو المرسل) والخطاب (أو الرسالة) والمتقبل (أو المتلقي والقارىء)، واعتنت نظرية التخاطب، على وجه الخصوص، بمرور البلاغ من الباث إلى المتقبل عبر قنوات الاتصال»[١٠]. ويمكن أن نقول بأن التفكيكية استطاعت بإعلائها من شأن القارىء من تسديد ضربة عنيفة للقناعات التي رسختها البنيوية. فلئن كانت البنيوية تنطلق من إيمان مطلق بتوفر مجموعة من الأنساق البنيوية داخل النص الأدبي تميل إلى خلق حالة منسجمة من النظام والتشاكل والتماثل بين مختلف المستويات البنائية والصوتية والصرفية والدلالية للنص فإن الاتجاهات التفكيكية انطلقت، خلافاً لذلك، من تشكيك كامل بوجود مثل هذه الأنساق البنيوية المتشاكلة داخل النص. وأكدت أن النص الأدبي يميل على عكس ما تعتقده البنيوية إلى محاربة كل حالة تشاكلية خاضعة لعملية الانبناء Structuralisation بل إن التفيكيكية تذهب إلى أن النص ينزع إلى التنافر والتفكك والتقوض. ومن هنا اعترضت التفكيكية على سلطة النص ونفت إمكانية وجود قراءة صحيحة أو واحدة للنص، وأطلقت العنان لمبدأ «القراءات المتعددة» التي تظل، بدورها، نسبية وغير يقينية، وقابلة للتفكيك اللاحق أيضاً. بل إن جاك ديريدا نفسه، زعيم الاتجاه التفكيكي يعلن أن قراءته التفكيكية ذاتها هي عرضة للتفكيك أيضاً لأن جميع القراءات هي في رأيه «إساءة قراءة»Misreading بمعنى أنها تحاول أن تفرض ستراتيجيات الإنسان على النص[١١]. وينفي ديريدا في مقابلة خاصة إمكانية الحديث عن الانسجام في النص بقوله «أنا لا أعتبر النص، أي نص كمجموع متجانس. ليس

هناك من نص متجانس. هناك في كل نص، حتى في النصوص الميتافيزيقية الأكثر تقليدية قوى عمل هي في الوقت نفسه قوى تفكك للنص. هناك دائماً إمكانية لأن نجد في النص المدروس نفسه ما يساعد على استنطاقه وجعله يتفكك بنفسه»[١٢].

ويعمق أدوار سعيد مفهوم القراءة التفكيكية فيعلن بأن ديريدا لا يدعو إلى منهجية جديدة بل إلى تحرير النصوص وفك أسارها من قراءات مقيدة تطوق معانيها[١٣]. ويشير أدوار سعيد إلى أن التفكيك يرى في النص توتراً وتناقضاً لأبنية محددة. ويرى أن القراءات التقليدية تعتمد على انتقاء دلالة معينة دافعها ايديولوجي، بمعنى أنها قراءات غايتها تحجيم النص ليعزز النظام المقيد. وبناء على ذلك ينبغي للناقد التفكيكي هدم الإجماع على دلالة النصوص، لا ليستبدل به دلالة جديدة، بل لتعريته بشكل يوضح أن الصراع الداخلي في النص لا يسمح بالجزم بمعنى ما، وإنما يسمح بتعدد إمكانات المعاني، أي بعبارة أخرى أن النص ساحة تباينات لا بيانات ساحة تفجير المعاني، لا حصرها[١٤].

وتؤكد معظم المنطلقات التفكيكية على نفي إمكانية تحقق قراءة موضوعية لأن القراءة هي تجربة شخصية وذلك لأنه «لا سبيل إلى ايجاد تفسير واحد لأي نص، وسيظل النص يقبل تفسيرات مختلفة بعدد مرات قراءته». ومن هنا لم يعد تفسير النص وصفاً نقدياً كجوهر ولكن لفهمنا للنص أي أنه وصف للعلاقة بيننا وبين النص. وهذه العلاقة هي تجربة إنسانية تصدر عن ألتقاء القارىء بالنص. والقارىء وفق هذا التصور حينما يستقبل النص، فإنه يستقبله «حسب معجمه وقد يمده هذا المعجم بتواريخ للكلمات مختلفة عن تلك التي وعاها الكاتب حينما أبدع نصه، ومن هنا تتنوع الدلالة وتتضاعف ويتمكن النص من اكتساب قيم جديدة على يد القارىء»[١٥].

وجاءت اتجاهات «نقد استجابة القارىء» المختلفة لتقضي على ما تبقى من سلطة النص. فإذا كانت التفكيكية تمثل منهجاً فلسفياً شاملاً، تشكل القراءة وجهاً واحداً من استراتيجياتها المنهجية، فإن النقد المتمحور حول القارىء وضع أمامه مهمة مركزية واحدة فقط هي التأكيد على فاعلية القراءة والسعي لإعلاء شأن القارىء كمتلق في منظومة الخطاب الأدبي. ويمكن أن نلاحظ هنا أن الاتجاهات المختلفة التي تنضوي تحت باب «نقد استجابة القارىء» لا تشكل موقفاً نقدياً موحدياً من الناحية المفهومية[١٦]، بل تمثل مجموعة متباينة في المنطلقات والمناهج والأدوات إلا أنها تكاد تجمع في الاعتراض على الرأي القائل بأن المعنى كامن كلياً في النص الأدبي، ولهذا ترفض حصر المعنى بالنص[١٧]، وتميل إلى الاعتقاد بأن القارىء هو الخالق الحقيقي للمعنى. ويرى باحث معاصر أن الاتجاهات النقدية المتمحورة حول القارىء تشكل تحدياً مباشراً لهيمنة النظريات المتجهة نحو النص التي تمثلها الاتجاهات الشكلانية والموضوعية والبنيوية ومدرسة «النقد الجديد» إذ لم يعد بالميسور الحديث عن معنى النص دون أن تأخذ بنظر الاعتبار مساهمة القارىء في ذلك[١٨]. بل إن ناقداً أمريكياً هو ستانلي فش قد طور مفهومه المسمى بـ «الأسلوبية العاطفية»[١٩] Affective Stylistics كمعارضة مباشرة لمقولة «المغالطة العاطفية» The Affective Fallacy التي صاغها الناقدان الأمريكيان ومزات وبيردسلي[٢٠]، وهما من أبرز ممثلي مدرسة «النقد الجديد» في أمريكا والتي رفضا فيها الاحتكام إلى القارىء أو إلى التأثير الذي تتركه القصيدة لدى المتلقي وكذا على ضرورة الاحتكام إلى القصيدة ذاتها بمعزل عن تأثيرها أو مؤلفها أو الواقع الخارجي الذي خلقها.

ولقد لاحظنا غنى وثراء المقاربات النقدية الخاصة بفهم وتحليل عملية القراءة التي قدمها منظرو هذه الاتجاهات، ومما لفت نظرنا أن بعض هذه الاتجاهات تؤكد أيضاً وباهتمام ملحوظ على دور المؤلف، كما أن المفكر الألماني ولفانج آيزر صاحب نظرية «التأثير والاتصال» يعير اهتماماً لدور النص والقارىء معاً في إنتاج المعنى وهو لهذا لا يكتفي بدور القارىء فقط، كما تفعل اتجاهات نقدية أخرى مثل «نظرية التقبل أو التلقي» إذ ترى نظرية آيزر «أن عملية القراءة تسير في اتجاهين متبادلين، من النص إلى القارىء، ومن القارىء إلى النص، فبقدر ما يقدم النص للقارىء، يضفي القارىء على النص أبعاداً جديدة، قد لا يكون لها وجود في النص، وعندما تنتهي العملية بأحساس القارىء بالإشباع النفسي والنصي، وبتلاقي وجهات النظر بين القارىء والنص، عندئذ تكون عملية القراءة قد أدت دورها»[٢١].

وأضاءت الاتجاهات النقدية الخاصة بـ «نقد استجابة

القارىء» الكثير من أسرار عملية القراءة وضروبها ومستوياتها وشروطها، كما طرحت آراء غنية حول طبيعة القارىء المثالي أو المقترح للنص الأدبي[22]. وقد شارك عدد كبير من النقاد والباحثين من مختلف الاتجاهات في إغناء هذه الجوانب. فقد تحدث تودوروف عن وظيفة القراءة ومستوياتها في أكثر من موطن وميز بينها وبين وظيفة «الشعرية» فهو يرى «أن القراءة تحدد لنفسها مهمة وصف نسق نص محدد، وهي تستخدم الأدوات التي توفرها «الشعرية»، إلا أنها تقدم أكثر من مجرد تطبيق بسيط لهذه الأدوات. فهدف القراءة، وهو مختلف عن هدف الشعرية، يتمثل في إضاءة معنى معين، بالدرجة التي لا يستنفد فيها هذا المعنى من قبل مقولات الشعرية»[23]. وميز تودوروف بين ثلاث فعاليات موجهة لاستيعاب النص الأدبي: هي وجهة النظر الإسقاطية ووجهة النظر التعليقية ووجهة النظر الشعرية[24]. ويقدم الناقد الأمريكي مايكل ريفاتير مساهمة متميزة في هذا الميدان في كتابه «سيميوتيك الشعر». ويرى هذا الناقد أن الظاهرة الأدبية هي جدل بين النص والقارىء، ويشير إلى أننا إذا رغبنا في صياغة قواعد تتحكم في هذا الجدل يتعين علينا أن نعرف بأن ما نصفه، إنما هو أمر يتم إدراكه من قبل القارىء[25]. وتتردد بين النقاد والباحثين مجموعة من المصطلحات التي تكشف عن مستويات القراءة المختلفة منها: القراءة الاستكشافية والقراءة الاسترجاعية والقراءة الهرمنوتيكية والقراءة المحكمة (أو القراءة عن كثب) والقراءة الاستنساخية، والقراءة العمودية والقراءة الأفقية والقراءة الاستنطاقية وغيرها.

وذهب النقاد مذاهب شتى في تحديد طبيعة القارىء المقصود، فهنالك من يتحدث عن «القارىء المثالي»، و«القارىء الخيالي» و«القارىء الضمني» و«القارىء العليم» و«القارىء ذي الكفاءة اللغوية» وهناك من يتوجه إلى قارىء فردي أو اعتيادي بينما يتوجه آخر إلى مجتمع متكامل من القراء، وبعضهم يضع اشتراطات مسبقة لهذا القارىء، فهو يجب أن يكون ملماً بالسياق اللغوي والثقافي، وبالجنس الأدبي والشفرة، كما أن هناك من يشترط في هذا القارىء معرفة السياق التاريخي والاجتماعي للنص، ومعرفة المؤلف[26] وفهم موقفه الايديولوجي ورؤيته للحياة والأشياء.

إلا أننا نستطيع أن نقول إن كل المنطلقات المتجهة نحو القارىء تكاد أن تنبع من منظور واحد على المستوى الفلسفي والأونطولوجي هو المنظور الذاتي الذي ينطلق من الاعتماد على الذات القارئة في تحديد المعنى. وهذا الموقف ينفي أمكانية خلق تصور موضوعي قائم خارج الذات، لذا فإن الذات هي وحدها القادرة على تقديم انطباع أولي أو صورة لما هو خارجي، ومثل هذا الموقف يشكل رد فعل مباشر ضد إسراف الاتجاهات الموضوعية ومنها الشكلانية والبنيوية في رفضها الاعتراف بدور الذات والوعي في إدراك الحقيقة وإنتاجها. ومما له دلالة في هذا الصدد أن نكتشف أن الكثير من اتجاهات «نقد استجابة القارىء» تجد عوناً فلسفياً لها في منظور «الفينومينولوجيا» ـ الظواهرية ـ المعاصرة وبشكل خاص في أفكار هو سرل وهايدجر. ويعترف ديريدا زعيم الاتجاه التفكيكي، وكذلك المفكر الألماني آيزر وغيرهما بتأثرهما المباشر بالمنطلقات الفلسفية للفينومينولوجيا المعاصرة. إذ يتفق ديريدا مع هوسرل في اعتبار أن «الأشياء بذاتها» لا تعدو أن تكون مجرد ظواهر مدركة عن طريق التجربة المباشرة وهي أشارات و«تأثيرات» للغة[27]. كما يلتقي مع رأي هوسرل الذي يذهب إلى أن غاية الاستقصاء الفلسفي تكمن في معرفة «محتوى وعينا» وليس في معرفة «الأشياء في العالم» وذلك لأن وعينا هو دائماً عن «شيء ما» وهذا «الشيء» الذي يظهر لوعينا هو الشيء الوحيد الواقعي حقاً بالنسبة لنا[28]. ومثل هذا الموقف توكيد للمنظور الذاتوي الذي يؤمن بأن «العقل الإنساني الفردي هو مركز المعنى وأصله»[29] كما أفاد ديريدا من آراء هوسرل وهيدجر حول «استحالة اكتشاف بداية جذرية»[30] كما يعكس ديريدا الكثير من أفكار الشك واللاتعيين، وهو يجسد مقولة نيتشة القائلة بأن «الحقيقة وهم، نسي أنه ليس سوى وهم»[31] ويدرك ديريدا أن موقفه هذا قد يتهم بالنهلستية (العدمية) لذا فهو يستدرك مؤكداً أن برنامجه التفكيكي ليس مجرد اختزال عدمي للمعنى إلى لا معنى، بل هو إنما تحرير جذري للمعنى[32]. كما أن أحد نقاد «استجابة القارىء» وهو ديفيد بليج ينطلق من نتائج فلسفة العلم التي توصل إليها، كوهن خاصة، والتي تنكر وجود عالم موضوعي من الحقائق، وتؤكد أن الأبنية الذهنية للمدرك (المتلقي) هي التي تقرر ما يمكن اعتباره حقيقة موضوعية، وهو يرى «أن المعرفة تخلق من قبل الناس ولا يعثر عليها»[33].

ومن كل ذلك نرى أن مثل هذه المواقف أنما تفيد بشكل مباشر من تلك الاتجاهات الفلسفية التي تحاول «خلع العقل عن عرشه» على حد تعبير لوكاش، «إن الأساس على صعيد نظرية الفلسفة هو دوماً اللا أدرية والنسبية التي تسير موازية لها»(٣٤). ولذا يتهم ناقد معاصر هو كرستوفر بطلر منحى التفكيكية بأنه يقع ضمن دائرة الاتجاهات التشكيكية التي لا تؤمن بإمكانية تحقيق تصور موضوعي للواقع والأفكار، وهذا أمر ينطبق على اللغة ذاتها. ويذهب هذا الناقد إلى القول بأن التفكيك يميل إلى التشكك بقدرة اللغة على نقل الواقع أو الأفكار نقلاً موضوعياً ويرى أن هذا الاتجاه يمثل ردة على التيار البنيوي الذي قام على تأكيد تناسق بنية النص الأدبي وفق منطق وقوانين لغوية لا تقبل التعديل أو التغيير ولا تتأثر بأي شيء خارجها. ويرى هذا الناقد أن هذا الاتجاه يقوم على التشكك في العلامة اللغوية نفسها، وفي منطق انتظامها وقوانينه، ويشير إلى أن النص الأدبي وفق المنظور التفكيكي لا يمثل بنية لغوية متسقة منطقياً تخضع لتقاليد ثابتة يمكن الكشف عنها، بل يمثل تركيبة لغوية تعارض نفسها من الداخل وتعج بالكسور والشروخ والفجوات على نحو يجعل من النص قابلاً لتفسيرات وتأويلات لا نهاية لها(٣٥).

وبقدر ما يتعلق الأمر بفهم وظيفة القراءة ودورها، نرى أن المشكلة الأساسية لا تكمن في الحديث عن تعدد القراءات للنص الواحد، ورفض فكرة المعنى الواحد، فهذا أمر مقبول ومنطقي، إلا أن المشكلة تكمن في دفع الموقف نحو اللاتحديد واللاتعيين فتستحيل القراءة - في المنظور التفكيكي مثلاً - إلى «إساءة قراءة» Misreading وتنتفي إمكانية تحقيق قراءة صائبة، مادامت كل قراءة هي الأخرى معرضة للتفكيك والنقض. ولذا يبدو رد الناقد (أبرامز) على هيليز ميلر منطقياً بتأكيده أنه ما لم يقبل المرء بأمكانية الوقوف على معنى محدد، أو قابل للتحديد، فإن مفهوم التاريخ الأدبي نفسه يغدو مستحيلاً. ولذا يقترح ابرامز السعي لتحديد المعنى عن طريق استخدام ثلاث ستراتيجيات مختلفة: الستراتيجية الأولى تتمثل في التوسل إلى قصد المؤلف والستراتيجية الثانية بالاحتكام إلى الواقع اللغوي للنص نفسه، أما الستراتيجية الثالثة فتكمن في اللجوء إلى كفاءة القارىء المتدرب(٣٦). وتتسع دائرة الاعتراضات على المنحى الفينومينولوجي لإدراك المعنى داخل النص بين المفكرين والنقاد، ويعارض بول ريكور الاعتماد على النص وحده لإنتاج المعنى، كما لا يتوقف عند دور المتلقي، بل يتحدث أيضاً عن المرجع التاريخي أيضاً. فهو يذهب إلى أن المعنى نص قابل للتأويل، وهو يرى أن كل نص يتضمن سياقاً تاريخياً وأن النموذج الهيرميونتيكي يبين أن تعدد المعاني لا ينبع فقط من عالم النص نفسه، ولكنه ينبع من مرجع تأريخي مزدوج يتمثل في عالم المؤلف وفي الظروف اللاحقة للتلقي والتأويل(٣٧).

وبعد.. لم تكن الساحة النقدية والأدبية العربية بعيدة عن هذا الجدل الخصب، كما أشرنا سابقاً. فمنذ السبعينات، بدأت هذه الاتجاهات والمناهج والمقاربات النقدية الجديدة، وبشكل خاص المناهج الألسنية والأسلوبية والبنيوية والسيميولوجية والتفكيكية تجد صدى متبايناً بين مختلف الأوساط الأدبية والنقدية العربية. ويعود الفضل في تقديم هذه المناهج الجديدة إلى جهود عدد كبير من النقاد والدارسين في المغرب وتونس وإلى مساهمة أقل من الحلقات الأدبية في القاهرة وبيروت ودمشق وبغداد. وربما كان الانتباه إلى البنيوية مبكراً نسبياً، تلاه اهتمام لاحق بالمباحث الألسنية والأسلوبية، وتأخر بعض الشيء انتباه النقاد العرب إلى طروحات النقد التفكيكي «نقد استجابة القارىء» حتى الثمانينات. ويمكن أن نلاحظ هنا أن انعطاف بعض النقاد نحو هذه المناهج الجديدة كان حاداً ومفاجئاً، مما أكسب الكثير من الدراسات والبحوث النقدية صفة الارتجال والتقليد والميكانيكية والاكتفاء بتقديم شروحات وتفسيرات للاتجاهات والمناهج النقدية المختلفة. إلا أننا بمرور الزمن بدأنا نتعرف إلى ملامح نقدية رصينة وجادة، واستطاع عدد كبير من النقاد العرب تكوين تصور نقدي خاص بهم مكنهم من تقديم تطبيقات نقدية ذكية أغنت الحركة النقدية العربية وأمدتها بدماء جديدة. ورغم عدم اتضاح حدود متميزة وواضحة لمختلف التطبيقات النقدية، إلا أننا بدأنا نلمس نتائج بعض النزعات النقدية التي تركزت على النص والتي تطلق عليها الناقدة خالدة سعيد «نزعة الاحتفال بالنص»(٣٨) كما رحنا نلمس بعض التطبيقات ذات الطابع التفكيكي أو تلك المتمحورة حول القراءة. ويمكن أن نقول بأن الحركة النقدية العربية قد وجدت نفسها وقد انغمست بشكل جاد وحماسي في ممارسة بعض هذه المناهج النقدية الجديدة. وليس معنى ذلك

أن هذه المناهج أصبحت هي المهيمنة في الساحة النقدية، فهنالك أيضاً الكثير من الاتجاهات النقدية الراسخة لها تقاليدها النقدية العريقة ومنها الاتجاهات الأكاديمية والتأريخية السوسيولوجية والايديولوجية والانطباعية والسيكولوجية وغيرها.

ويمكن أن نشير هنا إلى بعض الأعمال النظرية والتطبيقية التي قدمها عدد من النقاد العرب منذ السبعينات والتي تعنى بمشكلات النص أو القراءة، ومنها كتابات د. كمال أبو ديب وخالدة سعيد، عبد السلام المسدي وعبد الفتاح كليطو، وحمادي صمود، وحسين الواد، ومحمد برادة، وسعيد علوش، ومحمد بنيس وسعيد يقطين والياس خوري وأحمد المديني وعبد السلام بنعبد العالي ومحمد الحناش ومحمد مفتاح وموريس أبو ناضر وعبد الكريم حسن، وأفنان القاسم ومحمد رشيد ثابت وإبراهيم الخطيب واعتدال عثمان وصبري حافظ، وجابر عصفور ونبيلة إبراهيم وإدريس الناقوري وإنجيل بطرس سمعان وسيزا قاسم وصلاح فضل ومحمد الهادي الطرابلسي وعبد الله الغذامي ويمنى العيد وياسين النصير ومالك المطلبي وحاتم الصكر وشجاع العاني وعبد الرحمن طهمازي وخيري منصور وغيرهم.
ولو حاولنا الاقتصار على فحص بعض التجارب التي حاولت أن تجعل من القراءة مشروعاً تطبيقياً لفحص النص لوجدنا مجموعة من التجارب النقدية المتباينة. فقد لاحظنا أن كلمة «قراءات» راحت منذ مطلع الثمانينات تتصدر الكثير من العناوين والمشروعات النقدية التطبيقية. فالدكتور عبد السلام المسدي قد أطلق على بعض دراساته النقدية لعدد من التجارب الأدبية مصطلح «قراءات» ونعني به كتابه النقدي «قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون» ويحدد الدكتور المسدي منهجه بوضوح بقوله: «هذه قراءات تلزم صاحبها، أكثر مما تلزمك أيها القارىء الكريم، فهي تحمل نفسها كل تبعات القراءة التي هي تجاوز بالضرورة، وتتخطى المقروء من حيث هو نص، بعد أن تتخطى ما حول النص من متراكمات»[٣٩] ونلمس هنا تأكيد الناقد على الطبيعة النسبية للقراءة وبالتالي إمكانات القراءة متعددة الأوجه. ورغم المنحى الأسلوبي والنصي الذي يعتمده الناقد إلا أنه يكشف لنا عن اهتمام مماثل بنفسية المؤلف أحياناً ويأخذ بنظر الاعتبار الأثر الذي يتركه النص في نفسية القارىء أو المتلقي أيضاً. كما عد الدكتور عبد الله الغذامي دراسة التحليلية لتجربة حمزة شحاتة في كتابه «الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية»[٤٠] نموذجاً للقراءات التفكيكية. ويبدو أنها - في حدود علمنا - أول دراسة نقدية عربية متكاملة تعلن انتماءها إلى النقد التفكيكي - إذا ما استثنينا مساهمات أدوار سعيد النقدية المنشورة أصلاً باللغة الإنكليزية - كما نستطيع أن نكتشف بعض العناصر المنهجية التفكيكية في قراءات الدكتور محمد عابد الجابري للفكر العربي. ورغم أن الدكتور عبد الله الغذامي يؤكد اختياره لمنهج القراءة التفكيكية - ويطلق عليه مصطلح القراءة التشريحية - إلا أنه لا يتجاهل النص الشعري وقدراته على إضفاء الدلالة والمعنى كما لا ينهمك مثل التفكيكيين الأوروبيين والأمريكيين في عملية تقويض متواصلة للنص، بل يبدو لنا أقرب ما يكون إلى روح القراءة النصية التي تحاول أن تحقق توازناً بين سلطتي النص والقراءة، ويمكن أن نستشف ذلك من فحص منهج النقد في القراءة والذي يمر بالمراحل الخمس التالية:

١ - قراءة عامة لكل الأعمال وهي قراءة استكشافية (تذوقية) ومصحوبة برصد للملاحظات.

٢ - قراءة تذوقية نقدية، مصحوبة برصد الملاحظات مع محاولة استنباط النماذج الأساسية التي تمثل (صوتيمات) العمل، أي النوى الأساسية.

٣ - قراءة نقدية تعمد إلى فحص النماذج بمعارضتها مع العمل.

٤ - دراسة النماذج على أنها وحدات كلية.

٥ - وبعد ذلك كله تأتي (الكتابة) وهي إعادة البناء.

ويربط الدكتور الغذامي بين منهجه هذا ومنهج القراءة التفكيكية بالقول بأن هذه النماذج هي إشارات عائمة تسعى إلى تأسيس (أثرها) في القارىء الذي هو الصانع لهذا الأثر عن طريق تفسير الإشارة بربط النص بسياقه من أجل بناء حركة النصوص المتداخلة وبالتالي بناء (الشحاتية) التي هي النص المطلق لما خطه قلم حمزة شحاته[٤١].

وفي محاولة لتحديد منهج قرائي خاص في تحليل بنية الخطاب الفكري العربي المعاصر يميز الدكتور محمد عابد الجابري في كتابه «الخطاب العربي المعاصر» بين ثلاثة ضروب

من القراءة: الضرب الأول يطلق عليه مصطلح «القراءة الاستنساخية» أو «القراءة ذات البعد الواحد» وهي قراءة تحاول جاهدة أن تتبنى نفس البعد الذي يتحدث عنه النص. وواضح أن هذه القراءة محكومة بهيمنة النص أساساً، فهي تريد الوقوف عند حدود التلقي المباشر، وتجتهد في أن يكون هذا التلقي بأكبر قدر من الأمانة، أي بأقل تدخل ممكن. ويرى الجابري أن هذه القراءة تحاول أن تخضع نفسها للنص، تبرز ما يبرزه، وتخفي ما يخفي، لتقدم لنا صورة ـ طبق الأصل ـ إلى هذه الدرجة أو تلك عن المقروء، أي تعبيراً مطابقاً لوجهة النظر الصريحة المكشوفة التي يحملها. أما الضرب الثاني من القراءة فيسميه بالقراءة التأويلية أو القراءة ذات البعدين، وهي قراءة تعي منذ اللحظة الأولى كونها تأويلاً، فلا تتوقف عند حدود العرض أو التخليص والتحليل بل تريد إعادة بناء ذلك الخطاب بشكل يجعله أكثر تماسكاً وأقوى تعبيراً عن إحدى وجهات النظر التي يحملها الخطاب صراحة أو ضمناً، ويدعو د. الجابري إلى تجاوز هاتين القراءتين لأنهما ـ كما يرى ـ تلتقيان في محاولة إخفاء التناقضات التي تقدم نفسها على سطح الخطاب المفرد، مجتهدة في تذويبها عن طريق التأويل. ولهذا فهو يطرح ضرباً ثالثاً من ضروب القراءة أطلق عليه مصطلح «القراءة التشخيصية»، وهي قراءة ترمي إلى «تشخيص» عيوب الخطاب، وليس إلى إعادة بناء مضمونه. ويبدو لنا الدكتور الجابري هنا أقرب ما يكون إلى روح القراءة التفكيكية التي ترى في الخطاب نزعة ذاتية نحو التقوض والتفكك بفعل تناقضاته الداخلية. ويشدد منهجه أيضاً على ذاتية الوعي ونسبية القراءة بقوله بأن القراءة ليست عملاً بريئاً ويؤكد «أننا نحاول أن نسهم بوعي وتصميم في إنتاج مقروئنا. ومقروءنا هذا ليس ما يقوله النص، بل الكيفية التي يقرأ بها»[٤٢].

ونجد صدى متفاوت المستويات لمفاهيم القراءة وضروبها وشروطها في تطبيقات عدد من النقاد والدارسين العرب المعاصرين. فالناقدة اعتدال عثمان تحاول في بعض قراءاتها تطوير منهج خاص في القراءة أطلقت عليه مصطلح «القراءة الاستنطاقية» ويبدو أن الناقدة أنما تحاول هنا تطوير منهج الدكتور محمد عابد الجابري في «القراءة التشخيصية». فهي تدين مقدماً منهج «القراءة الاستنساخية» الذي أشار إليه الجابري، وتدمج بين استراتيجياته الخاصة وستراتيجيات «القراءة التأويلية» كما بلورها الدكتور العابدي. أما القراءة الاستنطاقية التي تنحاز إليها فهي تلك التي تسهم بوعي في إنتاج وجهة النظر التي يحملها أو يتحملها الخطاب. ويتطلب هذا النوع من القراءة ـ كما ترى الناقدة ـ شحذاً لإرادة القارىء ولقدرته على البناء. ومن خلال عملية تحليل الأفكار وتركيبها يمارس القارىء أفعال الاختيار فتتقدم أفكار بعينها وتتراجع أفكار غيرها، أو تبرز جوانب، ويخفت الضوء المسلط على جوانب أخرى حتى نصل في نهاية الأمر إلى بناء جديد لأفكار العمل الفني ولطريقة التعبير عن هذه الأفكار. ورغم أن الناقدة تكشف عن نزعة قرائية تفكيكية، واستنطاقية للنص وتؤمن بفاعلية القراءة ودورها في تأويل الخطاب والاشتراك في إنتاج الدلالة[٤٣]، إلا أنها تظل إلى حد بعيد ـ في ممارستها التطبيقية ـ قريبة من شفرة النص وأنساقه البنيوية الداخلية.

ويكشف لنا الدكتور سعيد علوش عن فهمه الخاص لوظيفة القراءة وآلياتها وهو يميز بين ثلاثة أنواع أو مستويات قرائية: القراءة الأفقية والقراءة العمودية والقراءة الهرمنوتيكية. ويرى الناقد أن «القراءة الأفقية» تقود القارىء المتوهم عادة إلى احترام العقد الضمني بينه وبين المؤلف، أما «القراءة الأفقية» فتبدأ بالمقارنة الأولية الساذجة لتنتهي بالتساؤل عن التشابهات والتماثلات أو التعارضات، فالتركيب. ثم يعلن الناقد عن تفضيله لقراءة ثلاثية الرغبة والحدود أطلق عليها مصطلح «القراءة الهرمنوتيكية» تعتمد ـ كما يقول الناقد ـ على ملاحقة خطابات المستنسخات وجدلية اللعب بالرموز والمواقف والشخصيات[٤٤].

ويرى الناقد سعيد يقطين في كتابه «القراءة والتجربة» أن القراءة ممارسة وأن تجربة القراءة هي عملية إنتاج. ويحاول الناقد أن يدفع عن «القراءة الجديدة» تهمة الشكلية بسبب إغفالها للمضمون أو المحتوى الذي تحمله التجربة بإشارته إلى إمكانات القراءة الهائلة كإنتاج في الكشف عن المحددات العميقة والبنيوية التي يقوم عليها العمل الأدبي[٤٥]. وإذا كان معظم النقاد يقيم مشاكلة بين مفهومي النقد والقراءة فإن بعض النقاد يفترض وجود حدود واضحة بينهما. فالناقد والروائي مبارك ربيع يقيم تفريقاً بين القراءة والممارسة النقدية. وهو يرى أن

الممارسة النقدية تختلف عن القراءة في ثلاث نقاط أساسية هي:

١ ـ المنهج المحدد: هذا المطلب قد لا تتطلبه القراءة أو على الأقل لا تتطلبه بالمعنى الأكاديمي الدقيق على النحو الذي تتطلبه المهمة النقدية.

٢ ـ الموقف الايديولوجي: ويتضح هذا الموقف في الكتابة النقدية على المنصوص عندما يقع التركيز على المضمون بطريقة تعسفية.

٣ ـ الدراسة الخارجية للنص: وهذه السمة تكمل ما سبق، فيغدو نقد الأثر الإبداعي محاكمة مباشرة ومجتزأة لصورة أو قائمة خارج سياقها الفني الإبداعي[٤٦].

وقد خيل لنا أن الناقد هنا إنما آثر منهج القراءة، لكي «يتخفف» من القيود المنهجية للممارسة النقدية من جهة وللتحرير من معالم القصور التي يتوهمها في المهمة النقدية. ونرى أن التفرقة، بهذه الصورة بين النقد والقراءة، غير قائمة، فالنقد يظل شكلاً من أشكال القراءة أيضاً.

وتحفل المكتبة العربية بمجموعة طيبة من التجارب القرائية الطموح، رغم أن بعض هذه التجارب تظل إما تقليدية أو أسيرة لسلطة النص، ولا يبدو توظيف مصطلح القراءة مبرراً بالنسبة لتجارب أخرى. فالدكتور عبد الملك مرتاض يقدم لنا تجربة قرائية لقصيدة عربية معاصرة للشاعر اليماني الدكتور عبد العزيز المقالح تحت عنوان «بنية الخطاب الشعري ـ دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية»[٤٧] وهذه التجربة لا تنتمي في واقع الأمر إلى منهجية القراءة التشريحية أو التفكيكية، بل هي خليط من القراءات التقليدية والأكاديمية والانطباعية والبنيوية. وقد سبق لنا وأن أطلعنا على محاولة جادة وناضجة أخرى للدكتور محمد مفتاح تصب في هذا السياق هي: «تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص»[٤٨] رغم كون هذه الدراسة أقرب ما تكون إلى المنهجية البنيوية وخاصة في سعيها لتقصي مظاهر النسق والبناء والتشاكل داخل النص الشعري. كما قرأنا حديثاً مقاربة قرائية جادة للناقد حاتم الصكر في كتابه «الأصابع في موقد الشعر: مقدمات مقترحة لقراءة القصيدة» كشف فيها الناقد عن منهج متميز في القراءة والتأويل أسماه بـ «منهج النص» وهو يحاول أن يوفق فيه بين معطيات النص وما يمكن أن يتركه هذا النص في نفس قارئه، وهي عملية موازنة ضرورية ومطلوبة تماماً. كما أن الناقد يقدم استدراكاً مهماً باعترافه بالإفادة من ضروب القراءة الأخرى. فهو يستفيد من السيرة والعوامل النفسية والاجتماعية في إضاءة كثير من زوايا النص المعتمة، «إلا أن الحكم دوماً ـ والقول للناقد ـ هو النص باعتباره بنية متكاملة تعطي موقفاً أو تحدد حالة يفترض وصولها إلى القارىء»[٤٩]. ونجد لدى الدكتور صبري حافظ توسطاً في الموقف بين سلطتي النص والقراءة، فهو يرفض الاستسلام الكلي لشفرات النص، كما يرفض أطلاق العنان كاملاً لحرية القراءة عن طريق تجاهل النص نفسه وهو يرى أن القارىء إنما يتلقى النص من خلال خبرته الشخصية والاجتماعية، وهذا ما يمنح القراءة فاعلية إبداعية متميزة. ويرى هذا الناقد أننا عندما نقرأ نصاً، فإننا لا نقرأه بعقل بكر محايد، فالبكارة العقلية لا وجود لها، كما أن الحياد النصي خرافة دحضها النقد منذ زمن طويل. ولذا فنحن نقرأ من خلال عقل صاغت قدراته على الفهم والقراءة ترسبات الخبرات القرائية المختلفة، ومواصفات النصوص التي سبق أستحسانها أو أستهجانها على السواء. ويخلص الناقد إلى استنتاج مهم يرى فيه «أن القارىء إنما يقرأ النص من خلال هذه القراءات، ويدخل في عملية صراع لا تفاعل مع شفراته النصية المتعددة»[٥٠].

وبعد أن توقفنا أمام طبيعة الاتجاهات النقدية المتمحورة حول القراءة وتلك التي تعلي من شأن سلطة النص، يجدر بنا أن نتساءل بوضوح وصراحة عما يتعين على الناقد العربي الحديث أن يفعله وصولاً إلى بلورة تصور نقدي شامل للظاهرة الإبداعية؟ هل يكفي لهذا الناقد أن ينساق كلياً وراء سلطة النص، أم يقف إلى جانب سلطة القراءة؟

في تصوري أن الناقد العربي بحاجة إلى الخروج بموقف نقدي متوازن يعبر عن حاجاتنا الثقافية والنقدية ويكون حصيلة لتحليل أدبي وسوسيولوجي وتاريخي للظاهرة الأدبية وعلائقها المنظورة وغير المنظورة، وإلا فإن هذا الناقد سيكون عرضة للاستلاب والضياع والسقوط فريسة للجوانب السلبية لعملية الاتصال الثقافي والمثاقفة.

وإذا ما استرجعنا الماضي قليلاً لوجدنا أن «القراءات» النقدية

العربية في تأريخها الطويل، لم تحتكم إلى معيار قرائي واحد، وهو أمر طبيعي، بل كانت عرضة للتبدل والتحول. وقد كانت أغلب تلك القراءات محكومة بذائقة المتلقي وميوله الجمالية. ولذا كنا نلاحظ على الدوام صعوداً لدور المتلقي أو القارىء في حالة الشعر العربي الذي كان غالباً ما ينشد أو يلقى شفاهياً. بل يمكن أن نقول بأن الشاعر العربي كان يكتب من أجل تحقيق «الأثر» في المتلقي، وهو غالباً الجماعة القبلية، مما كان يكسب التجربة الشعرية وظيفة اجتماعية مباشرة. إلا أن الأمر لم يستمر طويلاً، فتطور الحضارة العربية وتعقد الحياة الاجتماعية داخل المدينة تطلب البحث عن معايير وقيم جمالية ونقدية واضحة. ويمكن أن نعد المبادىء الأساسية التي جاء بها مفهوم «عمود الشعر» بمثابة منهج جمالي متكامل يرقى إلى مرتبة «المانيفستو» أو البيان الأدبي للشعرية العربية الكلاسيكية آنذاك. وكنا نلمح في كل ذلك ميلاً للاحتكام إلى «تعددية» العوامل الخارجية الداخلية التي تتحكم في إنتاج وتذوق النص الشعري. وقد استمرت هذه المعايير لفترة طويلة، رغم التبدل الجزئي الذي شمل بعض جوانبها، ورغم ظهور بعض الميول النقدية والبلاغية التي حاولت أن تولي العوامل النصية واللغوية اهتماماً أساسياً. ولم تبدأ هذه النزعة التعددية بالانحسار إلا في العصر الحديث، وبالذات تأثراً بالاتجاهات النقدية الأوربية والأمريكية الحديثة، حيث راح النقد العربي يولي اهتماماً أحادياً بالتجربة الأدبية عن طريق التركيز على جانب معين بذاته: كالتركيز على الجانب النفسي والتعبيري في شخصية المبدع (في حالة الاتجاه النفسي) أو التركيز على الخلفية التاريخية والسوسيولوجية والايديولوجية التي تقف وراء النص في حالة الاتجاهات التاريخية والسوسيولوجية والنقدية، أو التركيز على النص بوصفه بنية لغوية وإشارية مكتفية بذاتها في حالة الاتجاهات الموضوعية والشكلانية والأسلوبية، أو التركيز على دور القارىء في إنتاج معنى النص كما هو الحال في المقاربات الحديثة الخاصة بالقراءة. كما لم تعدم الحياة النقدية وجود بعض الاتجاهات النقدية التي حاولت أن تفيد من أكثر من عامل واحد من هذه العوامل، في محاولة للخروج من هيمنة النزعات «الأحادية» إلا أن هذه الاتجاهات اكتفت في الغالب بعملية انتقائية عشوائية غير مدروسة.

ونرى أنه ينبغي علينا الاعتراف هنا بأن أية نزعة «أحادية» في تناول الظاهرة الإبداعية غير كافية بحد ذاتها. فالظاهرة الأدبية هي من التعقيد والتشابك بحيث لا يمكن أن تحسم بالولاء لسلطة النص وحدها، أو لسلطة القراءة فقط، أو لأي من السلطات الخارجية أو الداخلية الأخرى. فهذه الظاهرة شئنا أم أبينا تظل محكومة بمجموعة كبيرة من «السلطات» والقوى والعوامل التي تتحكم بدورها بنسب متفاوتة في إنتاجها وانتشارها. وعلى النقد العربي أن يسعى لاكتشاف القوانين الجدلية الخاصة بسيرورة هذه الظاهرة الأدبية.

وفي تقديرنا أن الظاهرة الأدبية، وضمناً النص الأدبي، هي ظاهرة اجتماعية وتأريخية مشروطة. ولذا فإن على الناقد العربي أن يعترف مقدماً بسلطتي التاريخ والواقع الاجتماعي، دون أن يدفعه ذلك إلى تقديم تحليلات ساذجة ومسطحة ومباشرة لدور هاتين السلطتين في إنتاج الظاهرة الأدبية وبالذات تفادي النزعة «التاريخانية» المتطرفة وتقديم فهم آلي لنظريات الانعكاس والمحاكاة. وبما أن النص الأدبي هو نتاج فردي لكاتب معين بذاته، فلا يمكن إسقاط دور هذا المبدع بحجة تجنب الوقوع في «مغالطة عاطفية» على حد تعبير ويمزات وبيردسلي. إلا أن ذلك لا يعني الركون دائماً إلى «نوايا» المؤلف ومواقفه الايديولوجية المعلنة والمباشرة، ولا يتضمن الدعوة إلى تحليل نفساني متطرف للظاهرة الأدبية في علاقتها بالمبدع. وهناك إضافة إلى ما تقدم مجموعة من السلطات المباشرة وغير المباشرة التي لا يمكن تجاهلها. فالناقد فرانك كيرمود يؤكد على تأثير سلطة المؤسسة الثقافية والتقاليد الأدبية على عملية التأويل والتفسير[٥٠]. ويكشف لنا ميشيل فوكو عن الكثير من «السلطات» والعوامل «الخارجية» التي تحد من سلطة الخطاب وإنتاجه[٥١]. ويمكن أن نضيف إلى كل ما تقدم الكثير من السلطات التي تتحكم في مرحلة ما بعد إنتاج النص ومنها سلطة وسائل الأعلام والاتصال المختلفة. وإذا ما اعترفنا بفاعلية كل هذه السلطات فلا بد لنا من الاعتراف بسلطتي النص والقراءة أيضاً. إلا أننا يجب أن نفهم بشكل موضوعي حدود هاتين السلطتين، وأن نتجنب النظرة الأحادية التي تحاول أن تسقط أو تغفل بقية العوامل والسلطات لحساب سلطة معينة بذاتها.

وربما تستطيع نظرية «الانتاج الأدبي» كما قدمها بيير ماشيري

إضـاءة بعض جوانـب المشكلـة الراهنـة في النظـرية الأدبية. فالنظرية الأدبية هي عملية إنتاج مرهونـة بالحاجات الملموسة لمرحلة معينة ولطبيعة التجارب الأدبية السائدة أو المطلوبة. ولذا فإن هذه النظرية قادرة على أن تقـدم تفسيراً أولياً لظاهـرة صعود هذه السلطة أو تلك في مرحلة معينة. ويمكن أن نلاحظ أن النزعـات الأحـادية، إضافـة إلـى تمثيلهـا لمواقف ورؤى اجتماعية معينة، هي سلسلة من ردود الأفعال المباشرة ضد تسيد سلطات أخرى. فقد جاءت نزعة سلطة النص كرد فعل مباشـر ضد صعود سلطة العوامل الخارجية في القرن التاسع عشر، كما جاءت سلطة القراءة كرد فعل مباشر ضد طغيان سلطـة النص. وهكذا بالنسبة لبقية السلطات. ونحن نرى أن العودة إلى مفهوم الخطاب وإلى مكونات المرسلة الشعرية ووظائفها التي حددها جاكبسن سيساعدنا على تقديم توازن مدروس ومنطقي للعوامل والسلطات التي تتحكم في الظاهرة الأدبية. ولا بد لنا هنا من أن نتـذكر تحـذير جاكبسـن من مغبـة تجاهـل بعض المكونـات والوظائف الخاصة بالمرسلـة عنـد تحديد الوظيفـة المحـورية المهيمنة. وهذا ما حدث تماماً. فالمناهج الشكلانية والجمالية التي أعلـت من سلطـة النص ركزت علـى «شعـرية» النص. كوظيفة محورية مهيمنة ـ وأهملت ما عداها من وظائف، كما أن المناهج المتمحورة حول القراءة حاولت أن تنقل اتجاه السهم نحـو المتلقي/ القـارىء لتدفـع بالمرسلـة نحـو أداء وظيفتهـا الإبـلاغية. ونجـد من الجانـب الآخـر أن بعض المقاربـات النفسانية تعلي من شأن المرسل/ المبدع وتهمل بقية الوظائف. ولذا فنحن ندعو إلى إعادة النظر في طبيعـة المرسلـة الشعـرية ووظائفهـا والتـأكيد علـى أن الخطـاب الأدبي يمتلك طبيعتـه الحوارية الخاصة بوصفه حواراً بين مرسل ومتلق. كما أن ذلك يؤكد الحاجـة إلـى تحـديد السياقـات اللغـوية والمـرجعية والاجتماعية والتاريخية التي تسهم بدورها في إنتـاج الخطـاب وتأويله وتداوله.

إن العودة إلى مفهـوم «الخطـاب» وإلـى المرسلـة الشعـرية بشمولها سيجنبنا أعباء تحطيم صنمية سلطة أحادية معينة، لنحل محلها صنمية سلطة أحادية أخرى، وسوف يساعدنا ذلك علـى تشكيل تصور شمولي للظاهرة الأدبية والسلطات المؤثرة فيهـا، دون أن يعني ذلك السقوط في موقف انتقائي ملفق أو مصطنـع فنحن لا ندعـو وبشـكل ميكانيكي لتحقيق موازنـة متكاملـة بين مختلف مكونات المرسلة الشعرية ووظائفها، بل نؤمن بضرورة العثور على وظيفة محورية في كل خطاب، إلا أن ذلك يجب أن لا يكون على حساب بقية الوظائف الخاصة بالمرسلة الشعرية. ومما يبعـث علـى الارتياح أننا بدأنـا نلمس خلال هذا الـدوار النقدي رغبة صادقة وجادة لدى عدد من نقادنا لتحقيق نوع من التوازن المقبول بين السلطات الخارجية والداخلية التي تتحكم في إنتاج الظاهرة الأدبية ومنها ظاهرة النص. فالدكتور عبد السلام المسدي يعلن أنه لا شرعية لأية نظرية جمالية في الأدب ما لم تتخذ من مضمون الرسالة الأدبية أسساً لها، مشيراً إلى أن أوفق السبل إلى نظرية شمولية أن ننتبه إلى أن الظاهرة النقدية تجسم تقاطع ظواهر ثلاث: حضور الإنسان مؤلفاً كان أو مستهلكاً أو ناقداً وحضور الكلام، فحضـور الفن[٥٣]. كمـا يؤكد الدكتـور كمال أبو ديب على تأثير العوامل الخارجية إضافة إلى تركيزه على تقـديم تحليل بنيوي لأنساق النص[٥٤]. ويرفض محمـد بنيس النظرة المنغلقة لبعض المقاربات البنيوية في فهم النص والتي تمحـور عملهـا النقـدي حول البحـث عن القـوانين والأنساق الداخلية للعمل وتعامل النص كعالم ذري مغلق على نفسه[٥٥]. ويعترف محمد رشيد ثابت في دراسته لـ «حديث عيسى بن هشام» بعجز التحليل النصي منفرداً، مشيراً إلى أنه آثر تجاوز إطـار التحليل الشكلي للأثر، لأنه يرى ضرورة الانتباه إلى الجـذور الاجتماعية والتاريخية التي أسهمـت في إنتـاج النص. إذ أن الشكل الأدبي نفسه ـ كما يقول هذا البـاحث ـ تمليه الظـروف الاجتماعية والتاريخية التي نشأ فيها وليس من إبداع المؤلف[٥٦] ويذهب باحث آخر إلى التأكيد على أن النص، وإن كان له عالم خاص، فإن بنية هذا العالـم مشروطـة بالعالـم الخارجـي، فالكاتب ـ كما يقول ـ ليس هو وحده المؤلف بل يشترك معه، في آن واحـد، المجتمـع والتـاريخ، وبـذلك يكون النص هو العلاقة[٥٧].

ومن هذا كله يتعين على الناقد العربي أن يبلور مقاربة نقدية يفهـم خلالهـا النص ضمـن سياقاتـه الاجتمـاعية والتـاريخية والايديولوجية، وذلك لكي لا يجد نفسه في شراك منظور أحادي أو مقاربـة شكلانية للنص، تفـرغ هذا النص من جوهـره الاجتماعي ورؤيته التاريخية والفلسفية والايديولوجية[٥٨].

ولذا وتأسيساً على ما تقدم ندعو إلى قراءة إبداعية شاملة للنص، بمعنى أنها ينبغي أن لا تكون قراءة أحادية الجانب. فالقراءة الأحادية وهي لا تختلف عن النظر بعين واحدة تظل دائماً قاصرة عن استيعاب الجوانب الشاملة للعملية الإبداعية التي هي عملية سيكولوجية واجتماعية وتاريخية معقدة. ونحن نرى أن عملية الاستنطاق تتوقف على عملية استقراء شاملة لمقومات النص ولشبكة علاقاته السياقية بالسلطات والعوامل المتشابكة الأخرى.

نحن ندعو إلى قراءة تستوعب النص بعينين مفتوحتين، وتتحسسه وتشمه بكل الحواس الإنسانية، وتخترقه ببصيرة الوعي والقلب معاً، وتتطلع إلى ما قبل النص، وبعده وصولاً إلى السر الإبداعي الجمالي والإنساني الذي يزخر به عالم النص العميق الغور. ومثل هذه القراءة المقترحة لا بد لها وأن تفيد من ثراء مختلف المقاربات والاتجاهات النقدية والقرائية ومنها البنيوية والتفكيكية والسوسيولوجية والسيكولوجية وغيرها. ومثل هذه القراءة تنزع إلى الانطلاق من حقيقة أن النص الأدبي مشروط بتاريخيته وبجوهره الاجتماعي وبانتمائه للمبدع، وفي الوقت ذاته بتوجهه نحو الآخر: القارىء. كما أن قراءة كهذه تتوق لتجاوز الأفق الضيق لعدد من المقاربات الخارجية التي أهملت أو كادت دراسة وفحص البنية الداخلية للنص الأدبي. ولذا فلا بد لقراءة إبداعية وشاملة كهذه من أن تخلق مفهومها الجمالي وشعريتها القرائية القادرة حقاً على القيام بعملية استنطاق خلاقة وشاملة للنص(٥٩).

(ألقيت في مهرجان المربد الثامن في بغداد)

الهوامش:

(١) A Reader's Guide to Contemporary Literary theory Raman Selden - The Harvester Press, England, 1985, p. 106.

(٢) «مبحث في علم الجمال» ـ جان برتليمي، ترجمة و. أنور عبد العزيز، القاهرة ١٩٧٠، ص ٣٨٠ ـ ٣٨٢.

(٣) «مبادىء الفن» كولنجوود، ترجمة د. أحمد حمدي محمود، القاهرة ١٩٦٦ ص ٣٨٢

(٤) «من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل» ـ حسين الواد، مجلة «فصول» العدد (١) ١٩٨٤، ص ١٠٩ ـ ١١٢.

(٥) Closing Statement: Linguistics and Poetics, Roman Jakobson, in «Semiotics» - An Introductory Anthology, edited by Robert E. Innis, Indiana University Press, U.S.A., 1985, p. 150.

(٦) «الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية» د. عبد الله الغذامي، السعودية، ١٩٨٥ص ٧٨.

(٧) Literary Terms and Criticism, John Peck and Martin Coyle-Macmillan, London, 1984, p. 166.

(٨) «The Poetics of Prose» -T. Todorov, Translated by Richard Howard Blackwell, Oxford, p. 19.

(٩) «التفكيك: النظرية والتطبيق» كرستوفر نوريس، عرض سمية سعد، مجلة «فصول» العدد (٤) ١٩٨٤، ص ٢٣١.

(١٠) «من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل» ص ١١٦.

(١١) Literary Terms and Criticism, p. 166.

(١٢) «الاستنطاق والتفكيك» حوار مع جاك ديريدا، مجلة «الكرمل» العدد (١٧) ١٩٨٥ ص ٨٥.

(١٣) «العالم والنص والناقد» ـ أدوار سعيد، عرض: فريال جبوري غزول، مجلة «فصول» العدد (١) ١٩٨٣، ص ١٩٤.

(١٤) المصدر السابق ص ١٨٧.

(١٥) «الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية» ص ٧٩ ـ ٨٣.

(١٦) Reader - Response Criticism from Formalism to Post - Structualism - Edited by Jane P. Tompkins, the John Hopkins University Press, 1980 p. ix.

(١٧) المصدر السابق ص ٢٢٣.

(١٨) A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory, p. 25.

(١٩) المصدر السابق ص ١١٧.

(٢٠) «Reader - Response Criticism» P. ix, 71.

(٢١) «القارىء في النص: نظرية التأثير والاتصال» ـ نبيلة إبراهيم، مجلة «فصول» العدد الأول ١٩٨٤ ص ١٠١.

(٢٢) «مستويات القراءة وشروطها» فاضل ثامر، جريدة «الثورة» بغداد في ٢٣/ ٥/ ١٩٨٧.

(٢٣) Encyclopedic Dictionary of Science of Language, by Oswald Ducrot and Tzvetan Todorov - Translated by Catherine Porter, John Hopkins University Press, 1979, p. 80.

(٢٤) The Poetics of Prose. T. Todorov, pp. 235-241

(٢٥) «Semiotics of Poetry ., Michael Riffaterre, Indiana University Press, 1984, pp. 1-6

(٢٦) Structuralism or Criticism: Thoughts on How to Read-Geoffrey Strickland, Cambridge, 1981, pp. 35-123.

(٢٧) Modern Movements in European Philosophy - Richard Keaney, Manchester University Press, 1986, p. 117.

(٢٨) A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory, p 110-111.

(٢٩) المصدر السابق ص ١١١.

(٣٠) Modern Movements in European Philosophy p. 114.

(٣١) المصدر السابق ص ١٢١.

(٣٢) المصدر السابق ص ١٢٥.

(٣٣) A Reader's Guide to Contemporary Literary Thonght, p. 123.

(٣٤) «ماركسية أم وجودية» لوكاش، ترجمة جورج طرابيشي، دار اليقظة العربية، بيروت ص ٤٢.

(٣٥) «التفسير والتفكيك والايديولوجية» كرستوفر بطلر، ترجمة نهاد صلحية، مجلة «فصول» العدد الثالث ١٩٨٥ ص ٨٠.

(٣٦) Reader - Response Criticism, p. 186-187.

(٣٧) Modern Movements in European Philosophy, p. 108

(٣٨) «الذهنية علاقة لغوية» بطرس الحلاق ـ مجلة «فصول» العدد (١)

١٩٨٤ ص ١٩٤.

(٣٩) «قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون» د. عبد السلام المسدي، تونس ١٩٨٤ ص ٥.

(٤٠) «الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية» د. عبد الله الغذامي، السعودية ١٩٨٥.

(٤١) المصدر السابق ص ٨٩.

(٤٢) «الخطاب العربي المعاصر» د. محمد عابد الجابري، دار الطليعة بيروت ١٩٨٥ ص ٩ - ١٠.

(٤٣) «النص: نحو قراءة إبداعية لأرض محمود درويش» اعتدال عثمان، مجلة «فصول» العدد (١) ١٩٨٤، ص ١٩٢ - ١٩٣.

(٤٤) «عنف المتخيل في أعمال أميل حبيبي» - د. سعيد علوش، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع تونس، ١٩٨٦ ص ٩.

(٤٥) «القراءة والتجربة: حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب» سعيد يقطين، دار الثقافة/ المغرب، ١٩٨٥ ص ١٤، ٢٢، ٢٥.

(٤٦) «قراءة في سفر الطاعة: قصص للميلودي شغموم» مبارك ربيع، مجلة «آفاق» المغرب، العدد الأول ١٩٨٤، ص ٣٤.

(٤٧) «بنية الخطاب الشعري. دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية» د. عبد الملك مرتلض، دار الحداثة، بيروت ١٩٨٦.

(٤٨) «تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية القناص» د. محمد مفتاح، دار التنوير بيروت ١٩٨٥.

(٤٩) «الأصابع في موقد الشعر: مقدمات مقترحة لقراءة القصيدة» حاتم الصكر - وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٦ ص ٧ - ٨.

(٥٠) «قراءة في رواية حديثة: مالك «الحزين» د. صبري حافظ، مجلة «فصول» العدد (٤) ١٩٨٤ ص ١٦.

(٥١) Essays on Fiction - Frank Kermode, London, 1983, p. 168.

(٥٣) «الأسلوبية والأسلوب - نحو بديل ألسني في نقد الأدب» عبد السلام وعبد السلام بنعبد العالي، دار النشر المغربية الدار البيضاء ١٩٨٥ ص ٧ - ٤٦.

(٥٣) «الأسلوبية والأسلوب - نحو بديل السني في نقد الأدب» عبد السلام المسدي، تونس، ص ١١٨ - ١١٩.

(٥٤) «في الشعرية» - د. كمال أبو ديب، مجلة «الثقافة الجديدة» المغرب العدد (٢٥) ١٩٨٢ ص ١٤ - ١٦.

(٥٥) «ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: - مقاربة بنيوية تكوينية» محمد بنيس، دار العودة، بيروت ١٩٧٩ ص ٢٢ - ٢٣.

(٥٦) «أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث» توفيق الزيدي، تونس، ١٩٨٤ ص ١٤٨.

(٥٧) المصدر السابق ص ١٤٩.

(٥٨) «مدارات نقدية: في إشكالية النقد والحداثة والإبداع» فاضل ثامر، وزارة الأعلام، بغداد ١٩٨٧ ص ٢٢٢ - ٢٢٩.

الشاعر العربي : حداثة الرؤيا

د. علي جعفر العلاق

- ١ -

يمكن القول إن أهم ما أنجز، على مستوى حداثة القصيدة عربية، لا يكمن في خروجها عن إطار البيت أو القافية لواحدة، على أهمية هذا الإنجاز وخطورته، بل يتمثل في أمر خر هو الجوهر في قضية التجديد في الشعر العربي الحديث، في شعر العالم كله عموماً: الرؤيا الحديثة التي تجسد فعل تجديد حقاً.

وتشكل الرؤيا الشعرية، في حقيقة الأمر، مسعى يستهدف شاعر لا القصيدة، أي أنها تعنى بتجديد الشاعر أولاً: وعياً، ثقافة، وذائقة، ونظرة إلى الحياة والعالم، قبل أن تعنى بتجديد لنص الشعري فيما يتعلق بتخلف القول الشعري. ليست معضلة مقصورة على القصيدة وحدها، لأن القصيدة، في لنهاية، ليست إلا محصلة لجهد الشاعر، وتجسيداً جمالياً، سياً لمسلكه الثقافي والذوقي والنفسي في لحظة حياتية ما.

لقد كانت جهود التجديد، في الغالب، تتجاوز الشاعر إلى صيدته، أي أن النص لا المبدع كان هدفها الأساس، وكان تشكيل لا الروح التي أنتجته هو محور الفعل التجديدي وهدف حركته. وبذلك، لم يكن الشاعر، باعتباره رائياً ومبدعاً وخالقاً قصيدة، غاية التجديد، وشاغلاً من شواغله العميقة، بل كان، في معظم الأحيان، لا يتمتع إلا باهتمام جزئي، أو غير مخطط له.

ولهذا السبب، كان الشاعر العربي، وهو يهم بتجديد القصيدة يصطدم بتخلف عام هو جزء منه، وما كان له، إذا حاول الارتفاع بالشعر إلى مستوى الحياة والعالم، في تفجرهما وحركتهما، إلا أن ينحني تحت سقفه الثقافي الواطىء، الذي يفتقد النظرة العميقة إلى الشعر والحياة معاً.

ولأن الشاعر العربي لم يكن هدفها الأساس، فقد ضلت حركات التجديد طريقها ولم تصل، لذلك، إلى المحطة المرجوة، فالتجديد حين يبدأ بالنص وحده فإنه لا يتجاوز السطح، كثيراً، ولا يجعل من القصيدة كوناً شعرياً عامراً بالتوتر والرهافة. قد ينجح الشاعر، في مثل هذه الحالة، نجاحاً جزئياً، غير أن ما يكتبه لا يرقى إلى مستوى الشعر الحق، ذلك الشعر الذي تدفع إليه تجربة ثرة، ووعي حاد. بل يظل شعراً تدفع إليه الرغبة المجردة بالاختلاف، أو مماشاة الجديد، أو التململ الفردي الذي يستند، لا إلى وعي الحاجة الإبداعية وضغوطها، بل إلى المزاج المحض.

ليس للفعل التجديدي، كي يكون مؤثراً، أن يستهدف القصيدة وحدها، بل الشاعر أيضاً، أو الشاعر أولاً. على الشاعر

أن يتمرد على الإيقاع الرتيب، في داخله ويتجاوز تلك الأسس التي تشكل ثوابت في التذوق والحساسية، وترتبط بالتقاليد البالية في القول الإبداعي والسلوك الحديث. عليه، بعبارة أخرى، أن يكون جديداً، لا بالقياس إلى العالم المحيط به، أو الثوابت الذوقية والكتابية السائدة، بل بالقياس حتى إلى نفسه.

عند ذلك، يكون التحديث الشعري فيضاً من الحيوية الروحية والفكرية والجمالية، ينبثق، على العكس من الحالات السابقة، عن الشاعر باعتباره رائياً وخلاقاً: من نظرته الجديدة إلى العالم، من إيقاعه الورحي الجديد، من توقه إلى الإبداع الحق. وأخيراً، من وعيه لهذا الإبداع ضرورة وخلقاً. فالشاعر، كما يقول أدونيس، لا يستطيع:

أن يبني مفهوماً شعرياً جديداً إلا إذا عانى أولاً في داخله انهيار المفاهيم السابقة، ولا يستطيع أنت يجدد الحياة والفكر، إذا لم يكن عاش التجدد، فصفا من التقليدية، وانفتحت في أعماقه الشقوق والمهاوي التي تتردد فيها نداءات الحياة الجديدة[١].

وتأسيساً على ما قلنا، لا يمكن أن ننتظر شعراً جديداً من شاعر لم يكن جديداً جدة حقيقية، وليس لهذه الجدة غير معنى أساسي واحد: أن يمتلك رؤيا خاصة به، تختزل موقفه الفكري والجمالي من الحياة والشعر والعالم، رؤيا تجدده من الداخل، وتجعل من عمله الشعري، أو مجموع كتاباته الشعرية، وحدات متفاعلة داخل سياق رؤيوي، متجانس، شديد الفاعلية.

لقد كان لغياب حداثة الشاعر العربي، أعني عدم اكتمال رؤياه، أثر ضار بحركة القصيدة العربية الحديثة، إذ صرنا، ونحن نقرأ هذا الكم الهائل من الشعر، لا نلمح وراء الكثير منه إلا العادة حافزاً للكتابة، ولا نلمس غير التقليد السطحي، اللامع، تجسيداً لها.

ولا أظنني أبالغ حين أشير إلى أن جهود الشعراء الرواد، في مجال التحديث الشعري، كان من الممكن أن تظل ناقصة أو جزئية، أو أن تصل على أقل تقدير، إلى نهاية ليست أفضل، كثيراً، من نهاية حركات التجديد التي سبقتها. غير أن ما جنبها النهاية ذاتها أن جهداً واضحاً قد بذل من بعض الرواد، لا لتحديث القصيدة العربية وحدها، بل لتحديث الشاعر والقصيدة، معاً. أي السعي إلى تأسيس رؤيا شعرية تشمل، في فاعليتها الشاعر، والنص، والعالم.

لا بد من القول، هنا، إن حداثة المفهوم، أو حداثة الرؤيا، قد تأخرت نسبياً عن تحديث النموذج الشعري. وقد كان لهذا الأمر أثره الواضح على حيوية الحركة الشعرية، في بداياتها، وتشابه الكثير من نماذجها الشعرية.

إن الاندفاعة الحقيقية، لحداثة الشعر العربي، لم تبدأ بداية جادة، إلا بعد أن بدأ، هناك، سعي صادق لبلورة مفهوم جديد للشعر، في صلته بالعالم، والحياة، أي بعد أن أخذ بعض الشعراء العرب يحاولون، في ما يكتبون من شعر ونثر، انضاج رؤى خاصة بهم.

ورغم ما يمكن أن يثار في وجهها من اعتراضات كثيرة[٢]، فقد كان لمجلة «شعر» ونقادها، أدونيس خصوصاً، دور بارز في التأكيد على حداثة القصيدة، لا باعتبارها انعطافة شكلية، بل باعتبارها مفهوماً جديداً، ورؤيا، والانتقال بحركة الحداثة إلى أفق جديد، مغاير.

لم يكن هذا الأفق يتمثل، بالنسبة للشاعر العربي، في تحطيم الأسيجة الخارجية للقصيدة العربية، بل في الاندفاع إلى داخلها بوعي وضراوة، لتحرير غرفها، وممراتها الداخلية، وتعريضها لهواء أنظف، وسماء أكثر اتساعاً.

كان ذلك المسعى تجسيداً لتجربة «ثقافية حضارية، تغير فيها مفهوم الشعر نفسه، ومفهوم الكتابة الشعرية»[٣]. ومن خلال هذا الربط بين تحرير المفهوم الشعري من جهة وتحرير النموذج من جهة ثانية، بلغت حداثة القصيدة العربية مرحلة أرقى. هي مرحلة البحث عن الرؤيا، التي تربط بين «التحول الشكلي وبين الدعوة إلى توجه مفهومي جديد، كان يتجاوز، أحياناً، الشعر ليبلغ جماع الموقف الثقافي والأنطلوجي بوجه عام»[٤].

وفي سياق الكلام عن حداثة الرؤيا، في القصيدة العربية، لا يمكن إغفال الجهد الفني والتنظيري الذي بذله شعراء الستينات العراقيون، الذين تجمعوا حول مجلة «الكلمة»[٥]. فلقد أسهموا، بجدية ومغامرة واضحتين، في المسعى المبذول لتحديث القصيدة العربية، والتحول من مستوى التغير الشكلي، إلى مستوى التحديث في الرؤيا والمفهوم.

ومع أن هؤلاء الشعراء قد أفادوا، إلى حد واضح، من مجمل الجهد التنظيري والإبداعي لبعض شعراء مجلة «شعر» ونقادها، إلا أنهم حاولوا وبوعي[٦]، تجنب المناطق الخطرة التي كانت تشكل، في أحيان كثيرة، مواطن الاعتراض، ايديولوجيا، على مجلة شعر، وطروحات البعض من شعرائها.

- ٢ -

ما زلنا نجد، حتى الآن، نقاداً يبذلون جهوداً واضحة للتمييز بين كلمتي «رؤيا» و «رؤية»، إحساساً منهم بخطورة هذين المصطلحين وضرورة التفريق بينهما. ولولا ذلك، لما تطلب الأمر، كل هذه المشقة كما أظن.

لقد بات واضحاً، الآن، أن الشعر حين يجتذب، إلى ناره المدهشة أجزاء من عالم الشاعر، أو تفاصيل من خبرته الشخصية، فإنه يحقق ذلك، لا بفعل المراقبة، أو الملامسة، أو النظرة البرانية. بل يفعل ذلك بالحدس، وقوة الحلم، وطاقة الشعر، تلك الطاقة الفياضة الخالقة التي تتجاوز سطح المرئيات، وكياناتها الحسيّة، لتنغمر وإياها في عملية خلق بارعة شديدة الرهبة والجمال.

إن الشعر، حين يحكم صلته بالعالم الحسي، على هذا المستوى، أي مستوى الحلم والسحر والحنين، فهو يستوعب أجزاء هذا العالم ويحتضنها بقوة الشهوة، والجنون، والرؤيا، حيث ينصهر الحسي والمجرد، الحلم والواقع، المستقبل والذكرى، في مزيج واحد، متلاحم وعنيف.

صلة الشعر بالعالم المحيط، إذن، ليست صلة نثرية، عاقلة، منطقية بل صلة الحلم، والرؤيا والتوحد، صلة الدهشة، والافتتان اللذين يعصفان بالقلب والروح، ويمنحان فكرة القصيدة كياناً حسياً، مؤثراً، ويضفيان على فوضى الأشياء اليومية ورتابتها المضجرة نعمة التجانس، ونشوة البكارة الأولى.

إن الرؤيا، في الشعر، هي نفاذ الشاعر:

«ببصيرته الحادة إلى ما تخبئه المرئيات وراءها من معان وأشكال فيقتنصها ويكشف نقاب الحس عنها، وبذلك يفتح عيوننا على ما في الأشياء المرئية من روعة وفتنة»[٧].

وهي تجسد هنا، معنى حلمياً، ودلالة قلبية، على العكس من كلمة «رؤية» التي تعني، في معظم الأحيان، فعلاً جسدياً محضاً، لا يلامس غير السطح من المرئيات، ولا يصل إلى مكنونها الداخلي، وما في صمتها البارد من دلالة وتوحش.

لذلك فإن شعر الرؤيا هو ذلك الضرب من الكلام، كما يعبر هيدجر، الذي «يرفع النقاب في البداية عن كل شيء، عن كل ما نتناوله ونتداوله بعد ذلك في لغتنا اليومية الجارية»[٨]. إنه يزيدنا معرفة لا بالأشياء المحيطة بنا فقط، بل بأنفسنا وما تشتمل عليه من قوة، وأسى إنساني، وتلذذ بالجمال والعدالة. إن الشعر يؤكد، في كل لحظة، امتيازه القاسي، وقدرته الكاشفة التي تتجلى في رؤية ما يخفيه عنا:

«الروتين والعادة، والكشف عن الوجه الخفي للكون، ونزع الحجاب عن العلاقات والمراسلات السرية»[٩].

إن البيريس يقدم، هنا، ثلاث مراحل هامة تتنامى عبرها الرؤيا وتصل إلى ذروتها الإبداعية، فالرؤيا، والكشف، واستعمال اللغة هي العناصر الحاسمة في تشكيل رؤيا الشاعر، ومنحها هيأتها الحسية الملموسة.

الشاعر، في مفهوم الرؤيا الحديثة، ليس وصافاً، أو مراقباً، أو معلقاً على ما يراه. إن هؤلاء جميعاً، يقفون على مبعدة من شهوة العالم أو بهجته المباشرة، في منأى عن رذاذ الدم والأنين الذي يتطاير من قلبه المهشم، وعينيه المطفأتين، فهم «يلمحون» العالم و «يبصرونه»، والقصيدة لديهم، في هذه الحالة، تسجيل لفعل المشاهدة، وصف وجداني قد يكون جذاباً، لما يبدو عليه العالم، ظاهرياً، من رصانة، أو تصدع.

إن مساحة ما، مضطربة وباردة، تظل تفصلهم عن نبض العالم وناره، عن أتون التجربة الحقة، التي هي، بالنسبة للمبدع، المرور في «طوايا الحالة الإنسانية الجائشة التي تلهب فيه اللذة أو الألم، أو الغضب»[١٠]، لا لينشغل بها أو ينغمر فيها فحسب، بل ليتخطى حدودها الفيزيائية إلى مدى رؤيوي، هو مدارج فسيحة لا حدود لها ودخول في مجاهيل إنسانية[١١].

الرؤيا الشعرية، إذن، وقبل كل شيء، رديف الحلم، والنظر الصوفي، والامتزاج بالكون، والتوحد بأشيائه. إنها تغير «في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها»[١٢] وهذا النظام المختلف،

في النظر إلى الأشياء، يعمق صلة الشاعر بتجربته، ويرصن رابطته بالكون، والحياة، والأشياء، فيجعل من هذه الصلة، لا نقاط تماس مجردة، بل انصهاراً حاراً، واندماجاً في تيار جارف، شديد الفرادة.

ولا يمكن لصلة الشاعر بعالمه أن تكون على هذا المستوى إلا إذا كان مسكوناً برؤيا حقة، تتيح له تمثل العالم، والانغمار فيه، والتفاعل معه، تفاعلاً داخلياً، وهاجاً.

في أحيان كثيرة، تستخدم كلمة «الرؤيا» استخداماً مرادفاً للحلم، والسحر، والتوق الصوفي، وهو استخدام كان يضعها في الطرف المقابل لما تؤديه كلمة «الرؤية». يميز ماجد فخري، مثلاً، بين الكلمتين، فيرى أن الشعر «الذي يقتصر على الوصف التصويري للطبيعة، أو على سرد الأحداث والماجريات يكاد لا يعدو نطاق الرؤية»[١٣]. ويرى أن شعراً كهذا، هو أحط أنواع الشعر لأنه يقتصر «على استعراض للجزئيات المرئية، وهي مبذولة لكل ذي باصرة، فأي فضل للشاعر في التنبه إليها؟»[١٤].

أما غالي شكري فقد ميز بين كلمتي «الرؤية» و«الرؤيا» حين قصر الكلمة الأولى على الرؤية الفكرية للواقع والفن، التي تمنح «الأولوية في عناصر التجربة الشعرية للعنصر الاجتماعي والدلالة السياسية»[١٥]. وهو يرى، أيضاً، أن الرؤية الفكرية في حد ذاتها «أحد عناصر الرؤيا الحديثة في الشعر، ولكنها بمفردها لا تشكل إلا انفصالاً شبكياً في العين الشاعرة»[١٦]. أما الرؤيا الحديثة في الشعر فهي الرؤيا التي تستمد ملامحها:

«من جماع التجربة الإنسانية التي يعيشها الشاعر في عالمنا المعاصر بتكوينه الثقافي والسيكلوجي والاجتماعي، وخبراته الجمالية في الخلق والتذوق، ومعدل تجاوبه أو رفضه للمجتمع، وطبيعة العلاقة بينه وبين أسرار هذا الكون»[١٧].

إن كلمة «رؤيا»، على أية حال، شديدة الروغان، عصية على التحديد، وواسعة سعة عجيبة، تصل، في أحيان كثيرة حد التناقض فهي تكتظ بالغموض، وظلال المعنى التي تولد، على الدوام، عدداً من المفارقات ضمن السياقات التي تستخدم فيها[١٨]. لقد وصل تنوع معناها حداً أن فراي يستعملها، أحياناً، مرادفاً للأدب للأدب ذاته، أو المكون الموضوعي له على الأقل. فالأدب، بالنسبة لفراي، «ليس تقليداً للطبيعة، وليس له مرجعية واقعية، بل هو، في الحقيقة، حلم الإنسان، والتصور الخيالي لرغباته ومخاوفه»[١٩].

ومع ذلك، فإن هاتين الكلمتين أخذتا، في النقد الحديث، تتبادلان الدلالة والمعنى[٢٠]، ولم يعد من الممكن، إبداعياً ونقدياً، الفصل بين رؤيا الشاعر وكيانها المادي، الماثل: القصيدة. الرؤيا ليست الفكر مجرداً، أو وجهة النظر وحدها، وهي، أيضاً، ليست الموقف الفكري للشاعر معزولاً، بل هي كل هذه العناصر، معاً، في مزيج جمالي وفكري حاد، متجانس، وشديد الغنى.

إن الشاعر، كما تشير موسوعة الشعر وفنه:

«قد يعبر، في القصيدة، عن جوانب من رؤياه بطريقة مباشرة، غير أن الكثير من هذه الرؤيا يظل مقيماً في المستويات غير الواعية من العقل، ولا يتم الكشف عنه إلا بواسطة بناء القصيدة، أسلوبها، صورها، ولغتها المجازية»[٢١].

وهذه الجوانب، من رؤيا الشاعر، قد تتعاون على التعبير عنها، مجزأة، قصائد متعددة، وهنا تبرز مهمة الناقد في الكشف «عن هذه الرؤيا في وحدتها النهائية»[٢٢].

تأسيساً على ما أشرت إليه، فإن كلمتي «الرؤية» و«الرؤيا» تنهضان معاً، في التعبير عن مدلول متشابك واحد، يحتضن العمل الشعري كله، كياناً حسياً، عامراً بالقيم الجمالية والإبداعية، وتوهجاً فكرياً ووجدانياً ونفسياً يتشظى في طوايا النص الشعري، يزيده فتنة ونضارة، ويزداد به، في الوقت نفسه، قوة وعمقاً.

والرؤيا، أو الرؤية لا بد لها، كي تفصح عن نفسها بحيوية وبهاء، أن تتجلى ضمن مديات أو مستويات محددة، منها ما ينتمي إلى النص في تجسداته الحسية الملموسة، وأنا، هنا، أعني اللغة بشكل خاص. ومنها ما يتكشف عنه التحام الشكل بدلالته الداخلية ثانياً. ومنها ثالثاً، ما تفصح عنه صلة الشاعر بماضيه ومستوى تفاعله مع هذا الماضي.

- ٣ -

يبدو أن شعرنا الحديث، عموماً، يواجه اليوم معضلة لا يجوز التهوين منها. ولا تكمن هذه المعضلة، كما نعتقد، في نفاذ أشكال التعبير في القصيدة الحديثة، أو تكرار موضوعاتها، بل تكمن في جانب آخر على درجة من الخطورة: أعني غياب الرؤيا، أو ضعفها في معظم النماذج الشعرية لا سيما لدى الأجيال المتأخرة.

لقد بدت القصيدة الحديثة وكأنها تتشبث، بأظافر دامية، بما كان لها من مواقع أمام أساليب شعرية محافظة، وذائقة راضية من الشعر بملامحه الخارجية، وضجيجه الصارم الذي يحافي حداثة النص وحداثة الذائقة معاً.

إضافة إلى ذلك، فإن الكثير من القصائد، التي تكتب بقصد أن تكون قصائد حديثة، لا تلبث أن تتكشف لنا، فور إنجازها، أنها تقع في الصميم من الأسلوب التقليدي الذي يفتقد الرؤيا. وأنها لا تملك ما تقدمه لموضوعها الشعري، سوى تلميعه بفيض من الغناء الساذج الرتيب.

لا شك أن القصيدة العربية تعاني، هذه الأيام، من ضعف مخيف في الخيال، وتشكو، أيضاً، من تسطيح لغوي، كما أن الكثير من نماذجها يفتقر إلى حرارة الواقعي والمحسوس. ومع أن هذه العيوب جدية، إلا أن خطورتها لا ترقى إلى ذلك الخلل القاتل: غياب الرؤيا، هذا الغياب الذي جعل الكثير من شعرنا الحديث لا يعدو كونه «كماً» شعرياً، هائلاً يحركه انفعال عابر، وتحرض عليه سذاجة عاطفية، أو نزوع إلى المباهاة. ولا شك في أن ضعف التكوين الثقافي للشاعر من جهة، وخمول الفاعلية النقدية من جهة ثانية، يتحملان جزءاً خطيراً من هذا الخلل.

دعونا نتساءل معاً:

- ما الذي يشدنا إلى الكثير من شعر السياب، مع ما قد نجد فيه من أجواء خانقة حيناً، ورتابة إيقاعية، أو عاطفية مفرطة حيناً آخر؟

- ما الذي يغرينا بقراءة أدونيس بالرغم مما نجده في شعره، أحياناً، من غموض وتجريد، وأشكال لا تخفي وراءها غير البراعة المدهشة، والثقافة والصنعة الواضحتين؟

- ما الذي يجعل البياتي مقروءاً، بشكل عام، مع أن الكثير من قصائده لا يحفل، دائماً، بالثراء الجمالي وحيوية الشكل؟

- ثم، لماذا لا يحول ما في شعر صلاح عبد الصبور من نثرية وتفكك دون قراءته، أو التمعن فيه؟

- وأخيراً:

ألا نجد أنفسنا ميالين إلى قراءة محمود درويش مع ما يكتنف بعض قصائده من استطرادات، وإطالات يمكن حذف الكثير منها؟

في اعتقادي، أن ما يجعل هؤلاء على ما هم عليه هو امتلاكهم رؤيا شعرية، أو مشروعاً لرؤيا شعرية، تتشكل في قصائدهم، وتجعل منها كلا متنامياً، يسعى إلى تقديم صورة لوعيهم بأنفسهم، من جهة، وللعالم الذي يعيشون فيه. ويعيشونه من جهة أخرى، مع تفاوت هذه الرؤيا عمقاً ووضوحاً من شاعر إلى آخر.

وما يمنح الرؤيا الشعرية فتنتها وتأثيرها أنها لا تسير في اتجاه واحد، لا ترى من الجبل سفحه المواجه لنا فحسب، بل هي سعي دائم لرؤية الشيء ونقيضه. إن الكثير من شعرية هذه الرؤيا، وما فيها من كشف وفاعلية يكمن في غناها بالتعارض والشمول والقلق، فهي ليست موقفاً، مطمئناً، مستريحاً، لأجوبة جاهزة، بل توق وتساؤل دائمان، ومسعى في اتجاه أجوبة أشد إقلاقاً.

إن الرؤيا الشعرية، حين ترى الواقع، لا تراه من منظور ثابت، بل تراه من زوايا متعددة، لتتمكن من اقتناص جوهره المتحرك الذي يتفجر بالقلق، وحالات النمو، لتراه في حركته وتردده، في يقينه وذعره، وهي لا تقف، من هذا الواقع، موقفاً واحداً، ولا تتصل به بقناعة نهائية، إذ أنها ليست هجاء مراً لهذا الواقع وتشفياً به، كما أنها ليست غناء بريئاً له. فحين يحجب الموقف الأول ما في الواقع من حيوية ونبل كامنين، لا يتيح لنا الموقف الآخر أن نرى ما قد يتفجر تحت بنائه الظاهري من تصدع ونفاق.

والمتتبع لحركة الشعر العربي الحديث لا يجد حرجاً في القول إن لدينا، الآن، الكثير من القصائد الجيدة، غير أن ذلك لا يعني

أننا نملك الكثير من الشعراء الجيدين. إن آفة القصيدة الحديثة، كما يبدو، تتجلى في هذا الكم الهائل من النماذج الشعرية التي يواجهها القارىء العربي، مقروءة ومسموعة، في كل مكان.

ولا بد من الاعتراف أن بين هذه القصائد عدداً غير قليل من القصائد الناضجة، غير أنها لا تسهم، دائماً، في تكوين بناء رؤيوي لكتابها. ومع أن بعضها يشتمل على رؤى معينة إلا أنها تظل، رغم ذلك، رؤى مفردة، معزولة، تفتقر إلى خيط الدم الخفي الذي يربطها بتراث الشاعر الذي أنجزها، ويجعل منها خلية حية تندرج في سياق أشمل. بعبارة أخرى، إن قصائد كهذه لا تنجح، مجتمعة، في تحويل رؤيا كاتبها إلى نهر، مترابط، يتنامى، ويحتدم. أي أنها لا ترتفع إلى أن تكون جزءاً فاعلاً في نهر الرؤيا هذا، أو تنويعاً، بارعاً، وصافياً داخل تموجه وانحداره.

إن ما يثير انتباهنا، الآن، في الغالب، قصائد معينة لا شعراء محددون. قصائد استطاعت، منفردة، أن تكون تعبيراً آسراً، وتجسيداً لرؤيا جزئية. غير أن الشاعر لم ينجح في تحويلها إلى مجال رؤيوي ينبثق عن إنجازه السابق ويظل، في الوقت ذاته، مفتوحاً على قصائده المقبلة.

لقد كان لغياب الرؤيا المنفردة للشاعر العربي الحديث نتائج مريعة، كان من أخطرها ضياع الحدود بين شاعر وآخر. وكما أشرنا تواً، فإن رؤيا شاعر ما، إلى الحياة والكون، لا بد أن تترك أثرها واضحاً على جميع عدته الشعرية: لغته، صوره، ومنحاه في بنائهما. ونتيجة لهذا الترابط العميق بين رؤيا الشاعر وبين تجسيدها التعبيري، فإن تميز شاعر عن آخر، في الرؤيا، يقود، بالضرورة، إلى تميز كل منهما عن الآخر أسلوباً وطريقة بناء.

إن عدم امتلاك الشاعر الحديث لرؤيا شعرية تميزه، وتجعله هو نفسه دون سواه، قد أدى إلى هذه النتيجة المدمرة: ضياع التميز، وفقدان النبرة الخاصة في معظم الشعر الذي تكتبه الأجيال المتأخرة. لقد تناثرت شظايا الأسيجة، وتداخل دخان القرى، وامتزجت الحقول ببعضها، فما عدنا نفرق بين قصيدة هذا الشاعر وقصيدة شاعر سواه. ما عاد في وسع القارىء، كما كان الأمر، سابقاً، أن يميز، ما يقرأ.

كانت القصيدة، غالباً، تشير بوضوح إلى شاعر بعينه يحاول، ببسالة ومشقة، أن يقيم عالماً خاصاً به، ويبني ثوابت أسلوبية وتعبيرية تنبثق عن رؤياه الشعرية، وتعبر عنها في الوقت ذاته.

لا تنضج الرؤيا الشعرية، لدى شاعر ما، إلا بعد عناء ومكابدة بطوليتين، ولا يتم نضجها إلا على عذاب مزدوج، عذاب المعاناة وعذاب المعرفة، ولا تستوي إلا على نارين ممتزجتين: الخبرة والثقافة وما يمتد بينهما من عناء لا حدود له.

ومن الطبيعي أن نجربة، بهذه السعة والكثافة، ينبغي لها أن تتسع للعناء العام، أعني عناء الآخرين ومسراتهم الخاصة، أن الشاعر، ذا الرؤيا الراسخة، حين يعبر عن رؤياه فإنما يفصح عن إحساس شامل بالفجيعة، أو الفرح، أو البطولة، ولا يعود وتراً منفرداً، بل يندرج في نبرته أنين عام هو أنين البشر كلهم، ونشوة شاملة هي نشوتهم جميعاً. ولا تنمو رؤيا الشاعر، بمعنى آخر، إلا عبر ارتباط حميم بالآخرين، ولا تتجسد بشكل مؤثر إلا حين يصبح صوته، رغم فرديته وسريته، صوتاً إنسانياً، ونشيداً شاملاً لمجد شعبه ومكابدته.

لذلك، فإن الرؤيا الشعرية لا ترقى إلى مستواها الأعمق والأشمل إلا بعد أن يلتقي فيها الخاص والعام في مزيج ملتحم مؤثر. وبعد أن يتبنى الشاعر، بقدرة فذة، الهم العام ويجرده مما فيه من شيوع، وعمومية، وصخب ليعبر عنه بحرارة فردية خاصة، تجعل من هذا الهم العام شاغلاً شخصياً، شديد الخصوصية. والعكس، في هذه الحالة، صحيح أيضاً. فالشاعر حين يعبر عما يبدو وكأنه هم شخصي، لأول وهلة، فإنه ينأى به عن الضيق والمحدودية ليجعله رحباً، حانياً، مفتوحاً على الآخرين. إن الشاعر، هنا، يسعى إلى المواءمة:

بين تشخصنه وفرادته، من جهة، وكلية حضوره الإنساني من جهة ثانية، بين الشخصي والكوني، بين الذات والتاريخ:

يريد أن يكون نفسه وغيره، الزمان والأبدية، في آن[٢٣].

وبذلك يسقط الحد الفاصل بين العام والخاص، بين الذات والموضوع وهكذا يصبح الشأن الشخصي الصغير، بعد أن يمر

من خلال رؤيا الشاعر شأناً عاماً شاملاً، ويتحول الظرفي العابر إلى قضية عصية على حدود الزمان والمكان. وبفعل هذه الرؤيا، وجمرها المتقد النظيف يغدو الهم العام هما شخصياً: ولهاً خفيا، أو شجناً شديد الخصوصية.

من خصائص الرؤيا الشعرية، إنها تمتد عبر أعمال الشاعر المبدع كلها، فهي ليست دمعة، أو قطرة من المطر، بل نهر، مترابط، تنضفر أمواجه، ويندغم بعضها ببعض. قد ينجح الشاعر، أحياناً، في التعبير، تعبيراً استثنائياً، عن رؤياه في عمل واحد، قد يحصل هذا حقاً، لكن حصوله أمر شديد الندرة.

إن الرؤيا الشعرية لا بد أن تستند إلى قضية جوهرية، أو انهماك صميمي يملأ كيان الشاعر، ووجدانه وقصائده. وهذا الشاغل ليس فكرياً فحسب، بل جمالي ونفسي أيضاً. ينعكس في منهجه الشعري، ويختزل صلته بالدنيا، ويضفي، على وجوده الفردي، معنى شاملاً.

والرؤيا التي تنبثق عن هم كياني كهذا لا يمكن التعبير عنها دفعة واحدة. بل لا بد من تشظيها، في أعمال الشاعر، وانتشار أجزائها في كل ما يكتب من شعر ونثر.

وللعثور على الشكل النهائي لرؤيا شاعر ما، فإن نتاجه، مجتمعاً، لا قصائد محددة منه، يجب أن يكون موضع عناية حميمة. فالوقوف على رؤيا شاعر حقيقي، في وضوحها وغناها، لا يتم إلا عبر تفاعل أعماله كلها، وتناغمها في سياق ينضح بالدلالة، والتجسيد المدهش، والتعارضات الحية، دون أن يجافي بعضها بعضاً، أو يدحض أحدها الآخر أو يلغيه، بل ليزيده ثراء وديناميكية.

ترتبط الرؤيا الشعرية، كما أشرنا، ارتباطاً حميماً بشكلها التعبيري. وتتصل، أيضاً، بمجموعة من الرموز الشخصية للشاعر التي استطاع، من خلال تنميتها، والإلحاح عليها، وبلورتها، باستمرار، أن يرتفع بها إلى مستوى راق من الفاعلية والدلالة الخاصة، وأن يحولها إلى رموز شخصية، فردية ومتفردة. ورموز الشاعر هذه، مجتمعة، تظل تنضح بمكونات رؤياه بجميع عناصرها الجمالية والفكرية والوجدانية، وتومىء إلى عالمه الشعري الخاص به.

لقد نجح السياب وأدونيس والبياتي، مثلاً، في العثور على أساطيرهم الشخصية، ورموزهم الخاصة. إن وفيقة، وجيكور، وبويب لدى السياب. ومهيار، والصقر لدى أدونيس، وعائشة لدى البياتي ساعدت هؤلاء الشعراء كثيراً في التعبير عن رؤاهم بحيوية مثيرة، حتى أصبحت، مع الزمن، نوافذ تطل على رؤيا كل واحد منهم، وتشير إلى ما فيها من سحر، وخضرة، وعنف.

- ٤ -

تشكل اللغة، في الكتابة الشعرية، ركناً هاماً لا تنهض، بدونه، قصيدة ذات رؤيا مؤثرة. ومع ذلك فإنها، أي اللغة، ما تزال، إذا استثنينا بعض الشعراء المتميزين، عرضة للكثير من سوء الفهم.

بدءاً، يكاد يكون من المسلم به، بين نقاد الشعر اليوم، أن اللغة هي موطن الهزة الشعرية، التي تصدم، وتباغت، وتنعش، وتجسد الفاعلية الشعرية وفتنتها. ورغم ما يكون في هذا القول من إعلاء لفعل اللغة الشعرية ووضعها، بالنتيجة، في المرتبة الأولى للفعل الشعري إلا أنه إعلاء يجد، رغم كل شيء، مصداقيته في كل قصيدة ممتلئة وبارعة، كما يكشف عن وجاهته في سياق الانجازات المترابطة لكل شاعر عميق التأثير في لغته القومية.

لا شك أن لغة القصيدة، تمثل سحرها الجمالي الأول، وتختزل كيانها المادي، جسدها الذي يمور بالحركة والشهوة، وينضح بالغنى والدلالة الوجدانية والفكرية والجمالية. إنها مركز الفتنة والحيوية في القصيدة وليس مبالغة، كما يبدو، القول بأن «في كل قصيدة عربية عظيمة، قصيدة ثانية هي اللغة»[٢٤].

ففي الطريق إلى القصيدة لا نواجه، في البداية، إلا اللغة. إن معظم ما في القصيدة من مجد، وجمال، ومعنىً، وفاعلية لا يقيم إلا هناك: في لغتها الشعرية. ففي هذه اللغة، وعبر بنائها الجليل الآسر يمكن العثور على جمر الروح، وأحجار الدلالة الساطعة، والرؤيا.

إن لغة القصيدة الحقة هي تلك اللغة التي تمتزج بدلالتها، امتزاجاً بالغ القسوة والبراعة. ومفردات لغة كهذه ليست أجزاء أساسية في هيكل تعبيري حسي فقط، بل هي أبعد من ذلك، إنها شظايا المعنى والدلالة وقد تفجرت بالتوتر والحرارة والشاعرية.

ولست أظن أن شاعراً ما يمكنه أن يجد عوضاً مرضياً عن لغة غائبة، أو مفككة، أو بطيئة النمو. والقصيدة، ليست إلا سحراً خاصاً، ورؤيا شخصية مشعة، في كيان تعبيري محسوس. إنها خضرة فردية خلابة تندلع في خشب اللغة، وأشجارها المعمرة، فتبعث فيها الورق، والضوء والجنون.

وذلك لا يعني، بطبيعة الحال، دعوة إلى اللغة «الجميلة»، أي تلك التي يكون جمالها غاية في حد ذاته؛ فهذا مطلب ساذج دون شك. إن شاعرية اللغة قد تكمن، أحياناً، في ما يبدو فظاً وغير شاعري. وقد لا يكون من المغالاة الإشارة إلى أن أكثر أنماط الكتابة اكتظاظاً بالشعر، ربما ذلك النمط من الأداء اللغوي الوعر المشاكس، البعيد عن التجانس أحياناً، لكنه ينبثق عن رؤيا شعرية تجعل من هذه الوعورة عنصراً أساسياً في فاعليتها.

إن جماليات اللغة الحديثة، قد تقع في الطرف الآخر، القصي من جماليات الأداء الكلاسيكي في لغة الشعر وقوته السحرية؛ فالقصيدة الحديثة لا تشتق جمالها وفتوتها من الفخامة والنعومة، بل تستمدهما من حقل آخر، حيث يكون «التنافر واللا تناسق واللا تكامل واللا نمو والقبح والانقطاع»[٢٥] عناصر حية في جمالية جديدة لا عهد للشعر بها.

ما أردت الوصول إليه، هنا، هو أن اللغة الشعرية لغة تنمو، باطراد، لكي تكون بالغة الكثافة، حارة ومتحركة. لغة تسعى، بشراسة لأن تظل في منأى عن الجمال الزائف والزوائد والترهلات التي تضيق على المعنى، أو تسد الفضاء الذي ينطلق فيه هواء الروح، وشهواتها الراقية.

ومن أولى سمات اللغة الشعرية المؤثرة، وأشد فضائلها جمالاً فرادتها، كونها لغة شاعر بعينه، تجسد رؤياه، وحلمه، وذهوله. ولا تختلط بلغة شاعر آخر سواه. وربما كان هذا المحك مجدياً، إلى حدود بعيدة، في قياس شفافية الرؤيا التي تترشح عن لغة هذا الشاعر أو ذاك.

لا يستطيع الشاعر، قطعاً، أن يبتكر لغة من فراغ؛ فهو محكوم بإرث لغوي يحاصره، ويضغط على وجدانه، ويمثل هذا الإرث تحدياً، من طراز فريد، له: لشخصيته الشعرية التي تميزه عن سواه ممن يستثمرون هذا الإرث ذاته.

ليس في مقدور الشاعر، إذن، كما يقول يوسف الخال:

أن ينشىء لغة جديدة، وطريقة جديدة في التعبير الفني بهذه اللغة، ولكن في قدرته، وبهذا يمتحن، أن يتناول اللغة الكائنة والطريقة المتوارثة ويرغمها على التفاعل - كمبنى - مع المعنى الفردي والفريد الذي جاءت به تجربته»[٢٦].

لذلك، فإن اللغة، بالنسبة للشاعر الحديث، تظل ميداناً فريداً لتجليه، والإفصاح عن شخصيته التعبيرية، وأخيراً بلورة شمائل لغوية خاصة به. فاستخدام اللغة بطريقة شخصية متميزة، هي ما يشعرك أنك ماش في أرض خاصة، شديدة النماء، وهي التي ترفع من نبض التعبير وحرارته. وهذا الاستخدام للغة استخداماً متوتراً، مشحوناً بالدلالة إلى أقصاه هو المؤشر على أن ما تقرؤه شعر، وإلا فهو كتابة تجاور الشعر، أو تسبح على مقربة من مياهه الخطرة.

- إلى أي حد يقترب أداؤنا الشعري من هذه البقاع الملغومة، المشتملة على الدهشة، والثراء، والمفاجآت؟

- كيف يمكننا النظر إلى لغتنا الشعرية الحديثة باعتبارها ميداناً حياً تتجلى فيه رؤيا الشاعر الحديث؟

إن نظرة واحدة على خارطة الشعر العربي، في مستواها اللغوي، لا بد أن تشير إلى أن لغة القصيدة الحديثة تأخذ أكثر من اتجاه، وأن هذه الاتجاهات قد تؤدي، أحياناً إلى عرقلة بعضها بعضاً.

لقد شهدت القصيدة العربية، منذ الخمسينات، مسعى حثيثاً للاقتراب بلغتها إلى حرارة اليومي وحسيته، والابتعاد عن ذلك الجهد الزخرفي، الفخم اللامع، الذي ورثناه عن فترات الخمول الشعري الماضية. إن الدعوة إلى أن يهبط الشاعر إلى الجزئي، والعابر، بل والتافه، من حياتنا اليومية معروفة على مستوى الشعر الإنجليزي مثلاً منذ مقدمة الأغاني البالاديه Lyrical Ballads التي صدرت عام ١٨٠٠، لقد دعا فيها ووردز وورث، كما هو معروف، إلى أن التعبير الطبيعي عن المشاعر لا يتمثل بلغة الطبقة العليا بل بحديث الحياة المتواضعة البسيطة»[٢٧]، وكان لاليوت، بعد ذلك، دور مؤثر في إشاعة هذه الدعوة التي وجد فيها الشاعر العربي، آنذاك، إغراء

خاصاً، دفعه إلى تبسيط لغته الشعرية، واحكام صلتها بالأرض وما تعج به من غبار وأنين وبساطة. ولذلك، فقد جد الشاعر العربي في البحث عن «مادة تعبيرية متصلة بالحياة والأحياء... مادة أقل «فخامة» وأكثر «دنيوية»[٢٨].

كان لهذا المسعى تطرفه، دون شك، فقد أوغل بعض الشعراء في تعرية قصائدهم مما يغمرها من خضرة ثرة، غامضة، وتعريضها للنهار الفاضح: نهار المباشرة والنثرية. لقد وصل الأمر ببعضهم أن اقتاد الجملة الشعرية، كما يقول كمال خير بك، إلى «ما يقرب من الجملة النثرية، بل من نثر الجملة الصحفية»[٢٩]. ولم يكن هذا المنحى الصحفي التبسيطي مقصوراً على مفردات الجملة الشعرية فقط، بل شمل بنيتها «المنطقية والأسلوبية»[٣٠] أيضاً.

وقد اتجه شطر مهم من الفاعلية اللغوية، لشعرنا الحديث، وجهة أخرى، كانت أشد خطورة، على نضارة اللغة وشعريتها، من المنحى السابق. تتمثل هذه الوجهة في ضعف المغامرة اللغوية، والانحشار في قوالب من البلاغة الجديدة التي أشاعتها القصيدة الحديثة، وكرسها التكرار والعادة، دون أن يحاول شعراء هذا الاتجاه الانفلات عنها، أو زحزحة أحجارها.

لا يكاد يلمس القارىء، في هذا الاتجاه، ما يثير أو يدهش. ليس هناك، تقريباً، غير سهل، فسيح، أجرد يفتقر إلى التموج الجغرافي، والنفسي، وثراء الطبيعة، ولا يتكشف إلا عن عراء متشابه، وطرق سلكتها آلاف القبائل.

إن الشعراء، ضمن هذا المنحى، ليسوا إلا شعراء مستهلكين، يعتاشون، غالباً، على الشائع والمشترك من إنجازات القصيدة الحديثة، لغة، وصياغات تعبيرية، وأشكالاً فنية. إنهم، في أفضل مستوياتهم، يشيدون قصائدهم من حجارة ينتزعون معظمها من أبنية شعرية أشد متانة، وأكثر جلالاً.

لقد أفاد شعراء هذا الاتجاه، كثيراً، من مصائب القصيدة الحديثة، أعني من تحول الكثير من إنجازاتها الفنية، واجتهاداتها اللغوية والجمالية إلى تقاليد ثابتة، بل تقليدية جديدة، يعاد اجترارها باستمرار.

وبفعل هذا المسعى التقليدي الجديد تكرست نزعة التكرار، وضعف الميل إلى التفرد لينهض على السطح، نتيجة لذلك، تشابه الأصوات الشعرية تشابهاً مريعاً. وتكرس، لا الشاعر المبتكر ذو الخيال الطلق، بل المقلد الذي «لا يكتشف شيئاً» كما يقول جبران، بل:

«يستمد حياته النفسية من معاصريه ويصنع أثوابه المعنوية من رقع يجزها من أثواب من تقدمه»[٣١].

وهكذا تحولت المنجزات الفنية والجمالية، لغة وصوراً وبناء، إلى تقليدية جارفة، قيود من ذهب البلاغة الرنان، حتى صار الكثير من شعرنا، اليوم، يعيش على هذه البلاغة، في لغة القصيدة الحديثة، دون أن يبتكر لغته وجمالياته هو. ما عادت صلة القصيدة الحديثة بإنجازاتها تأخذ شكل الإضافة المستمرة، بل تأخذ شكلاً مغايراً: علاقة الناقة بالسنام. أخذت تقتات على ما في سنامها من تقاليد لغوية، وصياغات جاهزة، دون أن تجهد في ابتكار جديدها الذي يميزها. وراحت تتكىء على احتياطيها الجمالي، بدل أن تغامر في أرض من الشهوة والبراءة، وتمتزج بهواء العالم ونبضه وهواجسه. إن ذلك كله قد أثر على حيوية القصيدة العربية، ووضعها، في مواجهة أفق مربك، يحجب عنها الرؤيا، ويعيقها عن تحقيق التنوع والثراء، وكأن شعرنا الحديث قد أصبح فعلاً «قصيدة واحدة تتألب عليها مئات الأسماء في تنقيلها من جريدة إلى مجلة إلى منبر إلى ديوان»[٣٢].

وبعيداً عن الاتجاه السابق، وفي موقع مناقض له ينهض اتجاه آخر فيما يتعلق باستخدام اللغة، في القصيدة الحديثة، إنه اتجاه يقسو على هذه اللغة، ويمعن في إفراغها من شحنة الحياة الحسية، الريانة.

صار من البديهي جداً أن أبرز ما يميز لغة الشعر توترها، وحسيتها الطاغية، وانغمارها بلهب التجربة، ورمادها وجنونها، وحين تنخفض حصتها من هذه الخصال فإن ذلك لا يعني إلا شيئاً واحداً: ضعف ولائها للحساسية الشعرية.

لقد اتسم هذا الاتجاه الشعري بطغيان المجرد والذهني، فالقصيدة، التي تكتب تحت خيمته، تستند في معظم الأحيان إلى مدخرات الذاكرة، بديلاً عما تتفجر به التجربة الحياتية من غنى حسي ووجداني وفكري. تغترف لغتها من حافظة يقظة بدل أن تكون خبرة الحياة، بما فيها من بهجة، وقسوة، وحنين مصدراً

لحقل لا ينتهي من ثرائها وجاذبيتها لغة، وبناء، وصوراً.

ومن الطبيعي أن ذلك سيؤدي، حتماً، إلى إضعاف شعرية اللغة، وإرباك صلتها بالحياة وما تشتمل عليه من ضراوة حسية ويؤدي، أيضاً، إلى مظهر شديد الخطورة: هو غياب المحسوس. وهذا الغياب الحسي يعني، أن مجموعة من عناصر الأداء المحتدم الحار قد تم نفيها خارج الفاعلية الشعرية، وإننا إزاء غياب مريع لجمر الشعر، وغباره الحافل بالدلالة.

لا شك أن نفي الشيء، الملموس، الكائن الحسي، الإنسان خارج حركة القصيدة، وحيويتها الداخلية سيخلف فراغاً بشعاً، أبنية منحوتة، سطواً على متحف الذاكرة. واستدعاء قصدياً للذهني، والمجرد.

قطعاً، أنا لا أدعو، هنا إلى غياب الفاعلية الذهنية عن العمل الشعري، ولا أعني، أيضاً، الاستعاضة عن الفكر بالدوران في إطار الحسي، والملموس فقط، إن ما أهدف إليه هو أن يتحول الفكر، داخل النص الشعري، إلى قوة جمالية تنتشر في خلايا العمل كله، وأن نستعيض عن المنطق ورماده البارد بيقظة حسية، جسدية متوهجة.

لا تعني حسية اللغة، إذن، نفي الفكر عنها، إذ يظل الفكر بالنسبة للغة الشعر، لحمها الرهيف الحي. إن ما تعنيه اللغة هو أن يفارق الفكر تجريديته، ويتخذ شكل التجربة التي يفصح فيها الفكر عن نفسه بثراء حسي، شيئي، مكتنز بالمعنى.

إن التجريد، في لغة القصيدة، لا يمثل، في الغالب، إلا العجز عن الارتفاع بهذا التجريد إلى أن يكون جزءاً من أداء رؤيوي كلي يتوحد فيه الملموس والمجرد، الأرض والحلم، التجربة والذاكرة في دلالة نهائية فياضة.

- ٥ -

ليست الرؤيا الشعرية، لدى شاعر ما، إنجازاً هيناً، ولا ترتبط بالكم الشعري ارتباطاً لمقدمات بالنتائج. إن تكونها عمل ينمو في الأعماق سرياً مؤلماً، وبطيئاً. وتشكل هذه الرؤيا يندغم ويتزامن ويتأثر بتطور الشخصية الشعرية والذهنية للشاعر. وهو يتصل، كذلك بنضجه الحسي والروحي.

إن الرؤيا، باختصار، لا يتم اكتمالها إلا إذا انبثقت عن هم مركزي يشغل الشاعر ويستقطب طاقته الروحية ونشاطه الحسي. إلا إذا كانت إشعاعاً يصدر عن ذلك الشاغل الأساسي فيلون ذاكرة الشاعر، وعالمه الداخلي، وصياغاته، وأشكاله.

لذلك فإن الرؤيا الشعرية تظل مرتبطة بشكلها التعبيري، عصية على الانفصال عنه؛ فهي ليست الفكر مجرداً، بل الفكر وقد صار جزءاً داخلياً من هيئة حسية حارة. وهي، أيضاً، ليست الموقف وحده، بل الموقف وقد اندرج في مناخ القصيدة وتشكلها الأدائي. تظل الرؤيا، إذن، متصلة، اتصالاً عضوياً بكيان النص الشعري، ولا تبارحه. إنها عنصر حاسم، في حيوية النص الشعري، ذائب في هيكل العمل كله، ومنتشر بين تكويناته الداخلية: يوحد أجزاءه، ويربط بين مفاصله. واتجاهاته.

إن العلاقة بين الرؤيا والقصيدة علاقة تفاعل من نمط خاص جداً، تجعل من انفصالهما أمراً شاقاً. فالرؤيا الراسخة تلقي بظلها العميق على مهارات الشاعر الكتابية، وتنعكس على أشكاله التعبيرية، وتطبع لغته الشعرية بطابعها.

وهي تمنح صاحبها، مع مرور الزمن، مفاتيح أساسية، كلمات مركزية، ذات ثقل خاص في تجربته، بحيث لا يتم الوقوف، تماماً، على عناصر رؤياه دون استخدام هذه المفاتيح، سواء كانت كلمات معينة، أو رموزاً، أو تعابير خاصة.

وكما أشرنا، قبل قليل، فإن الرؤيا ليست موقفاً محضاً، بل هي الموقف وقد تشظى داخل النص، وتغلغل في أنسجته وخلاياه، وصار، أخيراً، جزءاً من سحره وعافيته وتجسده المادي. إنها ذلك المزيج المشع، المعجون بلغة الشاعر، ودمه، وفكره، وحنينه. وهي، كذلك، مصدر فاعلية العمل الشعري، فالنص، كما يرى كولدمان[٣٣]، لا يستمد «معناه» وبنيته الدلالية» إلا من «رؤية العالم» التي يعبر عنها.

إن الرؤيا الشعرية التي يمكن نقلها، أو الحديث عنها نثراً، دون أن تفقد شيئاً من سحرها، وحيويتها ليست رؤيا شعرية مكتملة. بل شيء آخر: موقف ما تتجلى الأرجحية فيه للمنطق وصلابته، موقف أزيح عنه ماء الشعر وما فيه من جموح، وسحر.

ووحدة الرؤيا والنص الشعري هي، في حقيقة الأمر وجه آخر لذلك المزيج، الذي لا يقبل التجزئة بين شكل القصيدة، كيانها الحسي الملموس، وبين ما تشتمل عليه من مضمون يمثل الأساس الخام لموقف الشاعر أو فكره. وهذا التوحد، بين المضمون وشكله التعبيري، يمثل إحدى مقولات النقد الحديث، كما يمثل، في الوقت ذاته محكاً لحداثة الشاعر، وتلاحم رؤياه.

لقد بات من المؤكد أن محاولة الفصل بين معنى القصيدة، أو مضمونها وبين شكل الأداء، محاولة لا طائل تحتها؛ فمعنى القصيدة، خارج كيانها التعبيري، وهم كامل. كما أن شكل النص الشعري، أو بناءه، إذا فصل عن شحنته المعنوية والنفسية، لا يعدو كونه ضجة مجردة.

يقول هارولد أوزبورن:

«لا يظل شيء من شكل القصيدة ولا بنيتها العروضية ولا علاقاتها الإيقاعية، ولا أسلوبها الخاص بها عندما تفصل عما تحتويه من معنى»[٣٤].

ثم يضيف، وهو يتحدث عن صلة اللغة بمعناها:

فاللغة ليست لغة، بل أصوات، إلا إذا عبرت عن معنى. كذلك يعتبر المحتوى بدون الشكل استخلاصاً لشيء ليس له وجود ملموس، لأننا لو عبرنا عنه بلغة مختلفة لأصبح شيئاً مختلفاً[٣٥].

والترابط بين المضمون وشكله، أو الشكل ودلالته، يصل أحياناً، في الاتجاهات النقدية الحديثة، تخوماً متطرفة، فهي تذهب إلى حد اعتبارهما، لا عنصرين ملتحمين معاً في بنية واحدة، بل عنصراً واحداً ثري التكوين. إن كروتشه، مثلاً، يدعونا إلى إدراك أن «المضمون يشكل، وأن الشكل يملأ، وأن الإحساس إحساس مشكل، وإن الشكل شكل يحس»[٣٦]. ولقد وصل التطرف بالشكلانيين الروس حده الأقصى، فهم في الفن، لا ينكرون الايديولوجية أو يتنكرون للمحتوى بل يعتبرونهما، معاً، «مظهراً من مظاهر الشكل»[٣٧]. كما أن «حقائق المحتوى» كلها، كما يقول جرمونسكي، تصبح في الفن «ظواهر شكلية»[٣٨].

لا شك أن هذه الخاصية، أعني وحدة الشكل ومضمونه، مظهر حاسم من مظاهر الحداثة الشعرية، كما أشرنا، هذه الحداثة التي كانت الرؤيا أكثر عناصرها بروزاً، وأشدها فاعلية. إن غياب الرؤيا، أو ضعفها لا يترك للشعر مجالاً حياً يفصح، من خلاله، عن تأثير شامل، أو صلة عميقة بالإنسان والعالم. بل يؤدي، بالشعر والشاعر معاً، إلى أن يكونا تابعين لحركة الحياة، ومتخلفين عن إدراك جوهرها.

وحين نتتبع هذا الأمر، فإننا نجد آثاره واضحة على حداثة القصيدة العربية اليوم، فمعظم الشعراء العرب، في هذه المرحلة لا يصدرون عن رؤيا عميقة، حادة، كما أن الشطر الأعظم من شعرنا العربي لا يرتبط، لذلك، بصلة حية بالعالم.

لقد انعكس ضعف الرؤيا أو تفككها في تلك الثنائية المؤذية: الشكل والمضمون التي جعلت من النص الشعري إناء، بارداً، مهيأً على الدوام لاستقبال محتوى ما، مضمون منفصل، أو فكرة جاهزة. إن الكثير من شعرنا الحديث ليس شعراً حديثاً تماماً. فهو، رغم اعتماده الطريقة الحديثة، يكتب بحساسية تقليدية، وتصور شعري قاصر. إن لغته لا تمت إلى الحداثة، بصلة عميقة، ولا ترتبط أيضاً، برؤيا حديثة للشعر والعالم والإنسان. لغة تنفصل عما تريد التعبير عنه، وينخفض فيها نبض الخيال، وثراء التعبير بالصور. وليس هناك، على مستوى مضمونها الداخلي، ما يجعلها لغة تتجسد في المضمون، أو مضموناً يزدهر في اللغة.

ويتجلى هذا الخلل، في رؤيا الشاعر الحديث، على مستوى آخر هو الموضوع الشعري نفسه. إن المتتبع لحركة القصيدة العربية لا بد أن يلاحظ ميل الشاعر للموضوعات الكبيرة، الفخمة، المجلجلة التي تطفح، بطبيعتها، بالتوتر، والحماسة والانفعال.

إن الموضوع، الواسع، الفخم الشائع يخفف، دون شك، من مكابدة الشاعر للوصول إلى قارئه، لكنه يتطلب منه جهداً هائلاً، للوصول إلى مستوى التميز والفرادة. فالأرض، بين الشاعر وقرائه، مطروقة عادةً بما تمتلكه هذه الموضوعات، في حد ذاتها، من مهابة، أو خطورة، أو جلال. لذلك فإن القصيدة لا تعاني، كثيراً، في ملامسة القارىء وإثارة استجابته بيسر. وهي لا تأسره، في هذه الحالة، بما تتسلح به من رؤيا محلقة،

بل تستعين عليه بما يحمله للموضوع من انحياز وجداني، أو أخلاقي، وما يثيره في الذاكرة والوجدان من ظلال وارتباطات تقبل من خارج النص.

وأهمية موضوع ما، وجماله ينبثقان، لا من خارج القصيدة بل من داخلها: من ترتيب عناصرها، ومن تفاعل هذه العناصر، تفاعلاً خفياً خصباً، يمنح موضوع القصيدة نضارته، ويستمد منه، في الوقت نفسه، ثراء جمالياً وشكلياً شديد التأثير.

بعيداً عن طاقة الشعر وسحره، يظل الموضوع الكبير، أو الهام، أو الفخم، موضوعاً غفلاً، ومادة خاماً. وحين يعول الشاعر، فقط، على ما يمتلكه الموضوع من قيمة، في حد ذاته، فإنه يجازف، ربما، بمصير قصيدته تماماً. إن الموضوع الواسع، الكبير قد يقود إلى عراء التجريد، وقد يؤدي، كذلك، إلى ظلمة التعميم وبرودته.

إن كلمات شديدة الأهمية مثل: الشعب، الحياة، الوطن، الحب، الشجاعة، الموت، البطولة، الخوف، كلمات تكتظ بالقيم والدلالات الكبرى. وهي موضوعات غاية في النبل، والإثارة، في حد ذاتها. لكنها، عن طريق الرؤيا الشعرية الفذة، ستكتسب سعة أخرى، وثراء مضافاً.

فالرؤيا الشعرية قادرة، وحدها، على اختزال هذه الموضوعات الكبيرة، واستبعاد الكثير من عموميتها، أو تجريديتها التي قد تجافي الشعر ولغته الحسية، الخاطفة، المختزلة. وهي التي تستطيع حذف ما يثقل هذه الموضوعات، أحياناً، من تفاصيل، واستطرادات، ودلالات عامة، للوصول بالموضوع إلى مستوى شخصي، حميم، غني بالإيمان، والمغزى، والجمال.

والشعر يمكنه، عن طريق الرؤيا المتأججة، أن يصل بالعام، الفائض، المتسع إلى حرارة الجزئي، والفردي، والخاص ويستطيع، كذلك، أن يملأ ما هو شخصي وفردي بفيض من الدلالة الشاملة التي تغمر الإنسان في عموميته وإطلاقه وكليته.

إن النقطة التي يتماس فيها الشاعر، مع محنة الإنسان، ليست نقطة خارجية، ناتئة على السطح، بل هي، في حقيقتها، تداخل محتدم ينضح بالدم، والحرارة، والشفافية.

والموضوع، في تأثيره على الآخرين، لا يتعكز على نبل القضية وعظمتها، بل يستعين بما للشعر من سحر، وتوتر، وجمال طاغ. أي أن القصيدة، حين تنهض للتعبير عن موضوع ما، فإنها تزيده ثراء، وتضيف إلى نبله بعداً إضافياً عن طريق تجسيده تجسيداً حسياً، فردياً، خاصاً. لذلك يظل صحيحاً القول إن ما يمنح التعبير عن قضية ما شعريته أن الارتباط لا يتم بين «الإنسان الذي في الشاعر، والقضية التي اختارها، وإنما بين الشاعر الذي في الإنسان والقضية التي استلهمها»[٣٩].

تحتاج الموضوعات الكبيرة، كي تكون مؤثرة، ومحسوسة، أن يختار الشاعر نقاط اندماجه بها اختياراً بارعاً: كيف يستطيع أن ينشىء، من هذه الموضوعات الغنية بالتجريد والذهنية، عملاً شعرياً، يجيش بالحركة الحسية، والإيمان الفردي العنيف. كيف يمكنه أن يعبر عن جزء يسير، لكنه شامل ومركب، من موضوع بهذه السعة والعمومية. وأخيراً كيف يتسنى له أن يدخل القارىء في غمرة إحساس جارف بحيوية موضوع ما، بنبله الصافي، وشموله، وجسامته الهائلة، رغم أنه، على مستوى الحقيقة، موضوع جزئي، محدود.

لا شك أن الكثير من شعرنا الحديث اعتاد أن يستجيب، استجابة حارة، للموضوعات الجسيمة، وهذا شيء جميل حقاً. غير أن المرء يحس، أحياناً، أن معظم هذا الشعر، ربما، ما كان له أن يكتب لولا هذه الاستثارة المهيجة، وهذا اللكز المباشر على الخاصرة.

إن ذلك يعني حتماً، أن القصيدة العربية الحديثة ما تزال، في بعض تقاليدها، امتداداً لبعض تقاليد القصيدة القديمة فيما يتعلق بالنظر إلى العالم، موضوعات وأشياء وانفعالات. فهذه القصيدة، شأن القصيدة القديمة، لا تستطيع، دائماً، أن تكون خلقاً جديداً، أو فعالية اقتحامية، مبادرة. كما أنها لا تسعى، بشراسة، إلى أن تتحول إلى نار وحشية تفاجىء الغابات، والطرق، والذاكرة. بل هي ما تزال ردة فعل لواقع، أو حدث. وبدل أن تكون سؤالاً مقلقاً، جسوراً فإنها ما تزال، في معظمها، إجابة يستدعيها سؤال مطروح.

الشعر، إذن، لا بد أن يكون رؤيا مشتعلة يقظة، تلتهم الواقع، وتغور وراء قشرته الظاهرية، اللامعة، بحثاً عن

الجوهر، الحي، الراجف للحياة والإنسان والوجود. ولا شك أن هذه الرؤيا المتحركة لا تستسلم للعادة، ولا يخدعها سطح الحياة البراني المألوف، بل تظل مأخوذة بالخفي، والكامن من معناها، ودلالتها المدهشة، وهذا هو امتياز الشعر، الذي لم يبالغ سبندر في اعتباره حداً للكاتب الخلاق الذي يمتلك «أقصى قدرة على رؤية الغريب الشيق من وراء العادي والمألوف»[٤٠]، ويرى سبندر أيضاً:

إن كتاب الطبقة الثانية وحدهم هم الذين
يحتاجون لكي يكتبوا إلى مؤثر خارجي غريب
أو جديد أو شعري في ذاته[٤١].

إن الشاعر الذي لا يستثار إلا بحدث خارجي ولا يوقظه إلا واقع صادم، أو واقعة شديدة الوطأة ما هو إلا شاعر ذو موهبة خاملة، لذلك فإن موهبة كهذه لا يمكنها العمل إلا بتعاطي المنبهات، أو تلقي الصدمات الحسية.

وشعر الرؤيا هو ذلك الشعر الذي يقتنص نبض الأشياء. وسرها الغامض، الخفي رغم ضجيج العالم، وفوضاه القاسية. وهو الذي، يرى، وراء سطح الحياة وطمأنينتها الخادعة، موضوعات لا حصر لها، تتفجر بالقلق، والنشوة، والنضارة.

لذلك كله، فإن نار الرؤيا، وجمرها الخالد قادران، دائماً، على رؤية الجوهري والشامل في ما هو عادي، وعابر، ويومي من أشياء الحياة، وتفاصيلها الكثيرة. وهما اللذان يجعلان من الموضوعات الصغيرة العابرة تجسيداً جمالياً مدهشاً لانهماك الإنسان الحديث، وحلمه، ومخاوفه.

- ٦ -

ليس الماضي، بالنسبة للشاعر الحديث، زمناً منقضياً، أو ذكرى ميتة لا يمكن استعادتها، أو بعث الحياة في رمادها المتجهم. بل هو، على العكس من ذلك تماماً، حيوات متفردة، وطاقة روحية جياشة، وهو، أيضاً، زمن يكتظ بالدلالة، والغنى، والتوتر.

وهذا الماضي يظل، في معظمه، قادراً على تقديم العون، جمالياً، للشاعر الحديث الذي يسعى إلى كتابة قصيدته الجديدة كلحظة، مشتعلة تمتد بين الماضي والحاضر. وتفتح، في الوقت نفسه، لاحتضان المستقبل بما تمتلىء به من سحر، ووعي، وطاقة للرؤيا.

إن ما يقدمه الماضي، للشاعر الحديث، يتجاوز الواقعة الزائلة، أو الحدث المنقضي، ليشمل مدخراته من الأساطير، والمرويات، والرموز، والنماذج العليا، ومنجزات المخيلة الضارية التي ما يزال الكثير منها أخاذاً، ويمكن الانتفاع منه.

فالأساطير، على سبيل المثال، وهي مظهر من مظاهر ثراء التراث، يمكن استثارة ما فيها من حيوية كامنة، وقوة تمور بالدهشة، والشعر، عن طريق الأسطورة، يمكن للشاعر، أن يعبر عن رؤياه بما يسميه اليوت «المنهج الأسطوري» The Mythical Method وهو التعبير عن التجربة بطريقة رمزية»[٤٢] وهو، أيضاً، وسيلة يستطيع بها الفنان أن يضفي «على المادة المشوشة لحياتنا المعاصرة شكلاً ودلالة»[٤٣].

كما يمكن للماضي، كذلك، أن يقدم للشاعر الحديث عوناً آخر هو النماذج العليا، التي يصلح الكثير منها، أقنعة، ووسائط، ورموزاً يعبر الشاعر الحديث، من خلالها، عن رؤياه للحياة والعالم بطريقة حسية، تفور بالجلال والحركة. وتمنح القارىء إحساساً بتتابع الزمن ووحدة التجربة الإنسانية، وتشابهها وتكرارها[٤٤].

وقد حاول الشاعر العربي الحديث، في نشاطه الشعري، أن يفيد كثيراً مما يزخر به تراث الماضي من منجزات المخيلة والوجدان الشعبي التي ما تزال قادرة على الاشتعال. غير أن الكثير من الشعراء العرب، في كتابتهم القصيدة الحديثة، لم يفصحوا، حتى الآن، عن ألمعية واضحة في استخدام ثراء الأسطورة والرمز، والنماذج العليا.

ومع ذلك، فإن ما أنجزه السياب، وأدونيس، والبياتي، وحاوي يشكل، بحق، ذروة هامة بلغها الشاعر العربي، في استخدامه الأسطورة منهجاً لبلورة رؤياه وتعميقها.

إن موقف الشاعر العربي الحديث، من الماضي، قيماً ومبدعات محسوسة، يحدد الكثير من فاعلية رؤياه، واتجاهها. كما يمكن لهذه الرؤيا، بدورها، أن تعيد إلى الفاعلية ما في ذلك الماضي من طاقة وسحر قادرين على إضاءة الحاضر، وتوتراته.

فهل نظر شاعرنا الحديث، إلى ماضيه، نظرة متفردة تنبثق عن رؤيا شعرية تتمثل حيوية هذا الماضي، وتجعل منها دماً يتلألأ في ثنايا النصّ، ويثري تكويناته، ولغته؟

إن الموقف من التراث يصلح، هنا، محكاً نافعاً لاختبار حداثة الروح والأداة معاً أي حداثة الرؤيا، لدى الشاعر العربي، ويبدو لي أن قلة من الشعراء العرب فقط، استطاعت أن تحكم صلتها بتراثها العام من جهة، وتراثها الأدبي والشعري من جهة أخرى.

يشترط ت. اس. اليوت توفر «الحاسة التاريخية»(٤٥)، في أي شاعر ينوي الاستمرار في كتابة الشعر بعد سن الخامسة والعشرين.

والحاسة التاريخية، في مفهوم اليوت، لا تتضمن إدراك «ماضي الماضي فحسب بل حاضره أيضاً»(٤٦)، وهو يرى، كذلك، أن هذه الحاسة لا تحتم على الشاعر، الإنجليزي مثلاً، أن يكتب وفي عظامه جيله هو فقط، بل تفرض عليه أن يشعر بأن أدب أوربا كله، منذ هوميروس، ومن ضمنه أدبه القومي نفسه، يمتلك وجوداً معاصراً واحداً، ويشكل حالة واحدة»(٤٧).

إن ذلك يعني أن موقف الشاعر من عصره لا يحدده إطلاعه على أدب أمته منفرداً، أو مكتفياً بنفسه، بل إطلاعه على أدبه الوطني أو القومي في سياق انتظامه الفاعل ضمن آداب العالم.

الشاعر لا يمكنه، قطعاً، فهم ماضيه كما ينبغي إلا في ضوء ما ينتجه الحاضر، وما يبدعه في لحظاته الراهنة، كما أن العكس صحيح تماماً. أي أن فهم الشاعر لماضيه لا يتم على وجهه السليم إلا إذا كان على هدي من مطالب الحاضر ونداءاته وتوقه.

إن «اليوت» نفسه يركز، كثيراً، على هذا النقطة حين يفرق بين الحاضر والماضي، فهو يؤكد أن الحاضر الواعي ما هو إلا وعي الماضي بطريقة تفوق، إلى حد ما، وعي الماضي لذاته(٤٨).

ونحن حين نتلمس ترابطاً شبيهاً بذلك بين الماضي والحاضر، بين أدبنا وآداب الأمم الأخرى فإننا لا نجده، بالتأكيد، إلا في وعي قلة من شعراء الحداثة العرب الذين استطاع شعرهم، نتيجة امتلاكه هذين الشرطين الحيويين، أن يكون علامة بارزة في الواقع الشعري الشائك. وهو يتحدث عن هذا المجرى المترابط بين الآداب المختلفة. يقول أدونيس:

«إنني لم أتعرف على الحداثة الشعرية العربية، من داخل النظام الثقافي العربي السائد.. فقراءة بودلير هي التي غيرت معرفتي بأبي نواس، وكشفت لي عن شعريته وحداثته. وقراءة مالارميه هي التي أوضحت لي أسرار اللغة الشعرية وأبعادها الحديثة عند أبي تمام. وقراءة رامبو ونرفال وبريتون هي التي قادتني إلى اكتشاف التجربة الصوفية ـ بفرادتها وبهائها. وقراءة النقد الفرنسي الحديث هي التي دلتني على حداثة النظر النقدي عند الجرجاني»(٤٩).

ولعل أهم نقطة، فيما يتعلق بمواقف الشاعر من تراثه، تتمثل في علاقته بتراثه الشعري القريب والبعيد على السواء، فالشاعر الحديث يكون حديثاً بالقياس إلى سياقه الحضاري، وسياقه الشعري تحديداً، وذلك يعني أن عليه أن يعي تراثه، ويدرك نقاط ضعف هذا التراث ونقاط تفوقه أيضاً. أن يدرك، وهو يجتاز غابة الشعر، كيف تتجاور بهجة النمو ووحشة اليباس في عمر شجرة واحدة، وكيف يفصح الشعر عن حاجته العميقة للخروج من قيوده الذهبية، وأقفاصه الضيقة.

إن لكل أدب طبيعته الخاصة، ولكل لغة شعريتها التي تحقق لها الاختلاف والتمايز عن سواها. كذلك فإن لكل شعر ثراءه الجمالي والتكويني والإيقاعي الخاص. وأخيراً، لكل شاعر موقفه المتميز من تراثه القومي.

وإذا استثنينا بعض الشعراء العرب، الذين يتصلون بتراثهم برباط متين، فإننا لا نجد، دائماً، نزوعاً أصيلاً يجعل من الحداثة الشعرية استثماراً لمنجزات القصيدة العربية وتطوراً حياً لها.

لقد شاع، في نقدنا العربي وفي نقاشاتنا، مفاهيم أقتلعناها من سياق حضاري مختلف، وأحكام جاهزة، قمنا باجتزائها من بناء نقدي مغاير، وهكذا رحنا نلهث ونحن نحاول تطبيقها على شعرنا الحديث دون مراعاة لما يمكن أن يعترض جهدنا هذا من تمايز هذا الشعر، في طبيعته وميراثه وحاجاته.

أن يكون شاعر ما شاعراً عربياً حديثاً يعني، أول ما يعني، أن يكون له نقاط تماسه الحميم مع تراثه. وله، في الوقت نفسه، نقاط خلافه مع هذا التراث، وهي قطعاً، نقاط تجعله مختلفاً عن شاعر ينتمي إلى تراث آخر مختلف.

من الضروري، إذن، أن يصار إلى موقف عربي من الحداثة يستند، بالإضافة إلى استناده إلى العصر ومنجزاته، إلى التراث الأدبي والتراث الشعري منه بوجه خاص، يستند إلى موقف نقدي من منجزات الشاعرية العربية، موقف يحاور، ويتساءل ويعترض ويتمثل، ويسعى إلى إعادتها إلى الفاعلية من جديد، ولكن بحيوية ودور مختلفين بريان نقاط التماس مع الحاضر والماضي معاً، ويتوقان إلى الانغمار في تيارهما المشحون بالضوء والقلق.

ومن يتتبع موقف الشاعر العربي من الحداثة، على صعيد صلتها بالتراث، فإنه سيجد، حتماً، قدراً آخر من التشويش يجعل من تصور الحداثة، في مستواه العربي، تصوراً مهزوزاً لا جذر عميقاً له، يمده بالنماء والثبات.

لقد بات، في حكم المسلمات القول إن الحداثة الشعرية لا بد لها، كي تكون فاعلة، وفي سياقها السليم من أن ترتبط بنظرة إلى العصر ومستجداته من جهة، وإلى التراث وكوامنه الروحية والتعبيرية القادرة على الاستمرار من جهة ثانية.

إن لحظة من الاندماج، المتوتر، الفريد بين الحاضر والماضي هي ما يتوجب على الشاعر العربي الحديث تحقيقه وعياً وممارسة. وعبر هذه اللحظة البالغة الفرادة يتم التحام الحاضر والماضي معاً ليضيء أحدهما الآخر، ويصبح كل منهما أكثر معرفة بنفسه.

فهل استطاع الشاعر العربي الحديث اكتشاف هذه اللحظة الفريدة؟ هل وقف على هذه المشارف المطلة على المجهول والهاوية؟

لا شك أن بعض الشعراء العرب، وهم شعراء معدودون قطعاً، قد حققوا مستوى شعرياً ممتازاً. أما محصلة النشاط الشعري العام فتكاد تشير بوضوح إلى المأزق الذي تواجهه حداثة القصيدة العربية، وهو مأزق ساهم في خلقه، بشكل أساسي، التصور القاصر للحداثة في صلتها بالتراث من جهة وبالعصر من جهة أخرى.

إن المشهد الشعري الراهن يشير، دون شك، إلى تشظي الحداثة الشعرية العربية، وتمزقها بين قطبين يتجاذبانها في اتجاهين متناقضين. إنها تجسد حالة من القلق المركب:

قلق الصراع مع نموذج أسمى تحاول أن تتمثله وتتجاوزه وتظل، في الوقت نفسه، مالكة لشروط تميزها الجوهري عنه، بقدر ما هي قلق الصراع مع نموذج أدنى تحاول الانفصام عنه[٥٠].

إن أسوأ ما واجهه الشاعر العربي والناقد العربي، في تصورهما للحداثة هو ذلك الخلل المزدوج. فهما، في معظم الأحيان، يجافيان الماضي أو يتعاليان على منجزاته الجمالية والتعبيرية من جهة، ويستهلكان، في اللحظة نفسها، بضاعة العصر، ويقعان في تبعية قاتلة لبريقه.

لقد ساهم هذا التصور في خلق ما نشهده من وضع شعري لا يبعث على الارتياح كثيراً. تصور لم يقم، في الغالب، على وعي ومكابدة من أجل أن تكتسب الحداثة شخصيتها من خلال مواجهة الماضي، واحتواء هذه المواجهة باعتبارها «جزءاً من تجربة تامة وموحدة» كما يقول ستيفن سبندر[٥١].

ومع أن الاعتراض على التقاليد الشعرية المتخلفة، مثلاً، جزء من وعينا لعصرنا إلا أننا، تقريباً، صرنا نستعير نبرة الشاعر الغربي وهو يعترض على تقاليده هو ويشكو من وطأة ماضيه الثقافي والأدبي، أي أننا أخذنا نستوحي التقاليد المغايرة الآخر المختلف في جدلنا مع تقاليدنا، أو في الأصح في اشتباكنا مع هذه التقاليد

ونحن، حين نحكم بعدم فاعلية الكثير من منجزاتنا الشعرية، فإننا، في أغلب الأحيان، لا نحكم عليها من خلال وعي أصيل بقصورها، بل نستخدم مصطلحات الشاعر الغربي ذاتها. ومن المؤكد أن تلك المصطلحات قدمت، للشاعر العربي الحديث، عوناً واضحاً، فهي ليست، كلها، عديمة الجدوى. والرأي الذي يذهب هذا المذهب يقع، بالتأكيد في تعميم خطير.

لكن الكثير من تطبيقاتنا العربية لهذه المصطلحات والمفاهيم

كانت تتناسى حقيقة جوهرية: إذ أن هذه المصطلحات كانت قد انبثقت عن حاجات مختلفة، وجرى استخدامها لتحليل موروث مختلف. وتبعاً لذلك فإن مطلبنا من الحداثة الشعرية لم ينهض، دائماً، من حاجاتنا نحن، لم يكن مطلباً جمالياً عربياً صافياً، يتجسد فيه وعينا لتراثنا الشعري، أعني وعينا ضعفه وتميزه معاً.

كان مطلب الحداثة، في نسختها العربية، يبدو وكأنه في الكثير منه محاكاة لمطلب الشاعر الغربي الذي يستند إلى تراث مختلف.

كان صدى لا صوتاً، وتطبيقات جاء معظمها هشاً ومفككاً لمفهومات ومصطلحات لم «نعان» كثيراً في استيعابها، كما أننا لم «نعانِ» أصلاً في صياغتها.

ألا يبدو غريباً جداً أن يتطابق الشاعر العربي والشاعر الغربي في موقفهما من التراث والحداثة، مع أن كليهما ينتمي إلى تراث مغاير؟ ويحيا في واقع موضوعي مختلف إلى حد بعيد؟

كيف يمكن لأحدهما، الشاعر العربي، وهو يقف على هاوية تمتد خمسة قرون من الظلام والجهل والاحتلال والفراغ الإبداعي، أن يتطابق مع موقف الآخر، الشاعر الغربي، الذي يستند إلى ثلاثة قرون مكتظة، فوارة بالشعر والنقد والرواية والرسم والموسيقى والفلسفة والعلوم الإنسانية الأخرى؟

وهكذا، يكون على الشاعر العربي الحديث، كي يصمد أمام العصر من جهة ويكون جزءاً من دلالته وثرائه من جهة أخرى، أن يحلق بجناحين جبارين يلتحم فيهما الماضي والحاضر، التحاماً قاسياً خفياً، يضمن للشاعر تفرده وفاعليته في سياق عصره.

الشاعر العربي الحديث، إذن، مطالب بأن يصل بين حافتي هذه الهوة التي يراد لها أن تفصل بين عصره وتراثه، بين حاضره وماضيه، من أجل بلورة رؤياه الخاصة التي تختزل موقفه الفكري والجمالي في سياق كلي، متماسك[1].

(١) ألقي في مهرجان المربد الثامن ببغداد.

الهوامش:

(١) أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢ ص ٥٤.
(٢) راجع، على سبيل المثال، مقالة الشاعر سامي مهدي، مجلة شعر: مدخل إلى دراسة تقويمية، مجلة الأقلام، العدد التاسع ١٩٨٧ ص ٥٤ ـ ٧٨.
(٣) أدونيس، أشجار لا يقدر الربيع نفسه أن يقدم لها عكازاً، رسالة إلى يوسف الخال، مجلة النهار العربي والدولي، في ٨/ ٣/ ٩٨٧ ص ٥٠.
(٤) كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دراسة حول الإطار الاجتماعي الثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية، ١٩٨٢، ص ١٥.
(٥) لقد لعبت مجلة «الكلمة» دوراً مهماً في إلهاب الحماس للحداثة عموماً، وتبني نماذجها والدفاع عنها، ويبدو لي أن الحديث عن جيل الستينات، في العراق، شعراء وقصاصين ونقاداً لا يكون عادلاً دون الإشارة إلى هذا الدور لمجلة «الكلمة».
(٦) لا شك أن شعراء الستينات العراقيين قد أفادوا من مناخ الحداثة الذي أشاعه بعض الشعراء اللبنانيين، ومع أنني، هنا، لست معنياً بالحديث عن مصادر التأثير، شعرياً ونظرياً، على شعراء الستينات إلا أن ما يمكن قوله إن السياب والبياتي وأدونيس، وعلى التوالي ربما، كانوا مصادر لا تنكر لتأثيرات واضحة على بعض هؤلاء الشعراء. ولكن شعراء الستينات، من جهة أخرى، كانوا يمثلون محاولة مهمة لاستيعاب التأثيرات؛ فلقد نجح بعضهم، حقاً، في بلورة شخصية شعرية خاصة به.
(٧) ماجد فخري، أبعاد التجربة الفلسفية، دار النهار، بيروت، ١٩٨٠، ص ١٤٥.
(٨) مارتن هيدجر، في الفلسفة والشعر: ترجمة وتقديم: د. عثمان أمين، القاهرة، ٩٦٣ ص ٩٦.
(٩) البيريس، الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين، ترجمة: جورج طرابيشي، عويدات، بيروت، ١٩٦٥ ص ١٤٥.
(١٠) جبرا إبراهيم جبرا، ينابيع الرؤيا، دراسات نقدية، بيروت، ١٩٧٩ ص ١٧١.
(١١) المصدر نفسه.
(١٢) أدونيس، زمن الشعر، ص ٩.
(١٣) ماجد فخري، المصدر نفسه.
(١٤) المصدر نفسه.
(١٥) غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟، دار المعارف بمصر، ص ٧٤.
(١٦) المصدر نفسه، ص ٢٥.
(١٧) المصدر نفسه، ص ٧٦.
(١٨) Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, ed. Alex Preminger, London, 1979, p. 990.
(١٩) Loc. Cit.
(٢٠) جبرا إبراهيم جبرا، المصدر السابق، ص ٧.
راجع أيضاً، فاضل ثامر، الفن والأدب بين الرؤية والرؤيا، جريدة الثورة، صفحة ثقافة، في ١/ ١١/ ١٩٨٦.

(٢١) Poetry and Poetics, P. 991.

(٢٢) Loc Cit

(٢٣) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ١٩٧١، ص ١٢٢.

(٢٤) أدونيس، ديوان الشعر العربي، الكتاب الأول، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٦٤ ص ١١ - ١٢.

(٢٥) كمال أبو ديب، البنية والرؤيا: التجسيد الأيقوني، مجلة الأقلام، العدد الخامس، ١٩٨٧، ص ٦.

(٢٦) يوسف الخال، الحداثة في الشعر، بيروت ١٩٧٨، ص ٢١.

(٢٧) M H Abrams, A Glossarv of Literary Terms, New York, 1981, p 141.

(٢٨) كمال خير بك المصدر نفسه، ص ١٦١.

(٢٩) المصدر نفسه، ص ١٦٠.

(٣٠) المصدر نفسه.

(٣١) أدونيس، الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ط ٢، ١٩٧٩، ص ٢٠٦. مشيراً إلى هذا الواقع المحزن للشعر العربي، يقول محمود درويش في بيان غاضب «ماذا جرى للشعر.. ماذا جرى؟ إن سيلاً جارفاً من الصبيانية يجتاح حياتنا ولا أحد يجرؤ على التساؤل: هل هذا الشعر شعر؟؟

د. عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية، مشروع تساؤل دار الآداب، بيروت، ١٩٨٥، ص ٨٠.

(٣٢) المصدر نفسه.

(٣٣) د. جمال شحيد، في البنيوية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان كولدمان، دار ابن رشد، بيروت، ١٩٨٢، ص ٨٢.

(٣٤) رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة: د. محمد عصفور، الكويت، ١٩٨٧، ص ٥٠.

(٣٥) المصدر نفسه، ص ٥١.

(٣٦) المصدر نفسه، ص ٥٢.

(٣٧) المصدر نفسه، ص ٦١.

(٣٨) المصدر نفسه.

(٣٩) غالي شكري، المصدر السابق، ص ١٧٩.

(٤٠) ستيفن سبندر، الحياة والشاعر، ترجمة: د. مصطفى بدوي، مراجعة؛ د. سهير القلماوي. القاهرة، ص ٩٦.

(٤١) المصدر نفسه.

(٤٢) Elizabeth Drew, T. S. Eliot: the design of his potery, London, 1950, p. 21

(٤٣) Loc. Cit.

(٤٤) د. سلمى الخضراء الجيوسي، الشعر العربي المعاصر: الرؤية والموقف، مجلة الأقلام، العدد ٦، ,-! ص ١٣.

(٤٥) Selected Prose of T. S. Eliot, ed. bv Frank Kermonde, 1975. P 38.

(٤٦) Loc. Cit

(٤٧) Loc Cit

(٤٨) Op. Cit. p 39

(٤٩) أدونيس، الشعرية العربية، بيروت، ١٩٨٥، ص ٨٦.

(٥٠) كمال أبو ديب، الحداثة، السلطة، النص، مجلة فصول، العدد الثالث، ١٩٨٤، ص ٤١.

(٥١) Twenteeth Century Poetry, ed. by G G. Martın and p Fur-bank, London, 1975, p. 198

«متوالية التجديد» في الشعر العربي الحديث

ماجد السامرائي

حين أردت النظر إلى «حركة التجديد» في شعرنا العربي الحديث، وجدتها تنتظم في صورة «متوالية»: بدأت بما يمكن أن ندعوه «هاجساً»، ثم أصبحت «فكرة» لم تلبث أن أخذت امتداداتها، وبنت تطوراتها، وحققت إنجازات واضحة، أساسية ومهمة، في واقع التجربة الشعرية العربية، وذلك من خلال تواصل «العمل الشعري»، تطويراً وإغناءً، كل من خلال رؤيته، وكل عبر مفهومه للتجديد، وبقدرته على تأكيد ما كان ينزع إليه.. حتى غدت التجربة الشعرية الجديدة «مغامرة»، ركزت للتجديد فكرته الأساسية، واضعة القصيدة العربية على واحد من المفترقات الأساسية للمغايرة مع كل ما كان لشعرنا من ماض..

ولم يعد «التجديد» في إطار هذه «المغامرة الشعرية» مقاربة لفكرة، بقدر ما كان تحقيقاً لها، وعلى أكثر من مستوى من مستويات الفن الشعري:

- فمن مستوى «الشكل» إلى مستوى «اللغة»..
- ومن مستوى «التجربة» إلى مستوى «الأداء».

وقد جمعت هذا كله، أو أنه انتظم في إطار «رؤيا شعرية» هي الخصيصة البارزة في هذه «المغامرة الشعرية».

في السياق العام لـ «متوالية التجديد» هذه استوت أفكار، وانبثقت أخرى، مطورة فيها أو مغايرة لها.. كانت اغناءً لفكرة التجديد، ونهوضاً بالحركة وتقدماً، ودفعاً لها في اتجاهات أكثر ثراء وتطوراً، وأبعد مساراً في ما ترسمت من خطى.

وإذا كانت الكثير من هذه «الأفكار المجددة» قد بدت مغايرة «لانبثاق البدايات»، فإن ذلك أمر طبيعي في كل «حركة» تتخذ من التطور وجهة لها..

أما إذا نظرنا إليها من خلال ما كان لها من «سياق متتابع»، فسنجد أن التطور فيها والمغايرة لم يحصلا بشكل نقلات منقطعة عن الجذور، بل سنجدها تعبيراً عن حركة تطور فعلي، موقفاً ونظرية، وتمثلاً لكل من هذا الموقف وهذه النظرية.. بنفس الوقت الذي تضمنت فيه تأكيداً لعامل «الحيوية الذاتية» لدى الشاعر العربي في عصرنا، وقد انعكس موقفه الشعري في ما تمثل من تجارب، وفي صور المعاناة، الإنسانية والحضارية بوجه خاص، مما جعل منه «موقفاً كونياً»، عبر من خلاله عن تجربة إنسان العصر. كما عكس «رؤياه الشعرية» التي هي رؤيا عصر تميّز بالغضب. وقد عبرت التجربة الشعرية العربية، على مدى أكثر من نصف قرن، عن هذه «الرؤيا الغاضبة».

وإذا كنا نقرأ اليوم هذا «الجديد» الذي كان لنا مع البدايات الأولى من هذا القرن، فلا نتعرف فيه على ما هو غير مألوف

لنا.. بل ونجد العديد من تلك «المحاولات الأولى» محاولات لا أهمية كبيرة لها في ضوء ما نحمل من مفهوم للتجديد.. فإن الأمر لم يكن كذلك على تلك الأيام. فقد مثلت كل حركة من تلك الحركات «مظهراً مغايراً» لما هو سائد، وكانت ردود الفعل التي أحدثتها كبيرة في أحيان، ومتوترة في أحيان أخرى، خصوصاً ما انبعث من ردود الفعل هذه عن تلك الأقلام التي لم تكن تريد تعديل مسارها عما ألفت. فكيف يكون الموقف إذا كان الأمر انتقالاً من «السكون» ـ حيث الحياة الشعرية بما ورثت من تقاليد وموازين اعتبرتها أزلية وثابتة ـ إلى ما يدخل في إطار «المغامرة الشعرية»، حيث يهب الشعر ذاته ورؤياه وتعبيره لمنطق التطور والحياة المتبدلة؟

لذلك لا غرابة في أن نجد الشاعر، ونحن نقلب «صفحات التجديد» هذه، وهو يقدم «التفسيرات» التي يعتبرها أساسية لتحقيق القبول لمغامرته، ولكن الغريب هو أن نجد الشاعر العربي الحديث يشعر بالحاجة إلى هذه «التفسيرات» تزداد وتكبر كلما مضت «حركة التجديد» خطوات أبعد في ما لها من مسار.. وكأن شعراءنا المجددين، على توالي المراحل، كانوا يريدون للحساسية الأدبية (والشعرية بوجه خاص) أن لا تتأخر عن الوعي بما لهم ضمن هذا «المسار الجديد»، بكل ما فيه من تطور، وبما يحقق من إضافة. وقد كان هذا مفيداً في جانب.. ولكنه، في جانب آخر، كان قد بث نوعاً من «إحساس الغرابة» الذي وجدناه يسم بميسمه العديد من حالات التلقي النقدي لهذه الأشكال والتجارب الجديدة التي عمدت، في تياراتها المختلفة، إلى تعديل الرؤية المألوفة في الشعر، وإلى الشعر، منتقلة بالمتلقي من «عالم مألوف» يعتمد على التلقي المباشر للإحساس المباشر، إلى «عالم مغاير» يخرج بقيمه الجديدة، ويرسي أساساً لمعايير أخرى مغايرة لكثير من أساسيات كل ما سبق.

ومع أن الكثير من تلك «الأفكار المجددة»، أو التي عبرت عن سياق ما كانت تراه «تجديداً»، تصدمنا اليوم حين نستعيدها، فإن علينا أن لا نستهين بها بالنسبة لمرحلتها. صحيح أن بعضها يبدو لنا أولياً، وبعضها الآخر متخلفاً عما لنا من حساسية، أدبية وشعرية، حاضرة، إذ مثلت في جانب منها تعبيراً عن «نزعات لفظية»، بينما كانت، في جانب آخر، تعبيراً عن «طواعية وصفية» أثقلت نفسها بأحلام ذاهبة.. فكانت تفتعل «الغرابة» أحياناً محاولة السير في دروبها. ولم يكن ما جاءت به استثنائياً إلاّ في حدود ما اعتمد من «لغة التعبير» و «أسلوب الأداء». وإذا كان النقد العربي قد عد هذا كله «نقلة» في حياة الشعر العربي، فإن تلك «النقلة» لم تكن تمثل حداً فاصلاً بين ما ندعوه «تقليداً» وبين ما يمكن أن ندعوه «تجديداً».

تندرج في هذا الإطار محاولات خليل مطران، و «جماعة الديوان»، ومعظم نتاج «جماعة أبولو»..

إلاّ أننا، حتى ونحن نقول بمثل هذا الرأي في تلك «المحاولات ـ البدايات» على طريق ما دعاه نقدنا الحديث «تجديداً»، لا يمكن أن ننكر «عنصر الوعي» فيها، هذا الوعي الذي كان له أن ينمو ويتسق على شيء غير يسير من التكامل من خلال «حركة الشعر الجديد» التي كانت الرعشة الأولى فيها قد انبثقت مع أواخر الأربعينات على يد شاعرين لهما أهميتهما الأساسية في الحركة الشعرية الجديدة، وهما: بدر شاكر السياب، ونازك الملائكة..

لقد بشرت هذه «الحركة»، منذ فجر انبثاقها، بما يمكن أن نتلمس فيه الرغبة في تجاوز دعة ذلك العالم المألوف، واضعة الواقع كله موضع تساؤل. ولم يكن من قبيل الصدفة أن يحصل ذلك، فالحرب العالمية الثانية التي كانت قد انتهت بهزائم قاسية، وانتصارات أشد قسوة وعنفاً على واقعنا العربي، بأحلاف غيرت خارطة العلاقات الدولية.. كانت، من جانب آخر، قد اندفعت بالإنسان العربي إلى أن يتحرك بكامل قوته الذاتية فيقرع باب الحرية، ولم تكن هذه الحرية واحدة؛ فقد كانت حرية سياسية، كما كانت حرية حياة تبحث عن منافذ للتعبير عما لها من إرادة لم تغلب. وكانت بحثاً عن «حرية قول»، كما هي بحث عن طريق «لتأكيد الذات» في مواجهة «الآخر».

وعلى أساس من هذا التكامل في رؤية الحرية، وفي الاندفاع إليها اندفاعاً فعلياً، كانت «حركة الشعر الجديد»، بكل ما وضعت لنفسها من مقومات الحرية، قد اندفعت بتيارها من غير أن نتلمس في اندفاعتها هذه شيئاً من احتراز ـ كان قد سيطر على (أو غشي) ما سبقها من محاولات التجديد في شعرنا العربي.

فكان لهذه «الحركة» أن وضعت كل شيء في حياتنا الشعرية موضع تساؤل. . وانصبّ التعبير منها بكثافة عالية، متخلياً عما كان يسود الشعر العربي من زخرف جامد، وبلاغة باردة، وموقف محايد من الإنسان باتجاه الكون، ولم يكن الشاعر الجديد عابثاً باللفظ، ولا متجرداً من الواقع، بل كان يقيم الكلمة على أساس من أرض الواقع، وهو يندفع به إلى التغيير.

يقيناً أن هذا التجديد، بارهاصاته الأولى وما انتهى إليه من نضج وتطور، كان تعبيراً عن «إرادة واعية» تسعى إلى الفصل (الفصل وليس الانقطاع) بين «قيم الحاضر» و«قيم الماضي» التي كانت قد خنقت الكثير من إبداع العصر وطاقاته الخلاقة، فوهنت قواها الإبداعية بفعل وطأة تكويناتها الكلاسيكية الثقيلة. .

ولم يكن الأمر، بالنسبة لحركة الشعر الجديد هذه، «انتقالاً» بقدر ما كان «ثورة»، بكل ما تعنيه الثورة من مفهوم «الهدم» و«البناء».

هنا كان لا بد من شعراء مثل: السياب، والبياتي، وخليل حاوي، وأدونيس كي يصوغ النقد العربي «نظريته الجديدة» من خلالهم، مركزاً مفهوماً واضحاً للحداثة والتجديد.

وفي مواجهة هذا «التيار الجديد» نجد أنفسنا أمام نزعتين رئيسيتين:

- النزعة التي تتوجه إلى الواقع الشعري العربي، فتأخذ بالكثير من معطياته من غير افتراق مع النزعات الأساسية فيه. .

- والنزعة القائلة بالحداثة والتجديد على أساس المغايرة الكلية لجميع الاتجاهات السابقة عليها. .

غير أن هاتين النزعتين اللتين برزتا، في إطارهما الخلافي الحاد، مع أوائل الستينات، كان أن تعايشتا ضمن معترك التجديد نفسه. . بل إن هذا «الموقف الخلافي» كان قد ساعد على بلورة الكثير من المفاهيم الشعرية الجديدة، واندفع بالحركة إلى تحديد معالم واضحة للشخصية الشعرية الجديدة، فمثلت في ما أعطته تبدلاً أساسياً في مفهوم الشعر وفي غاياته، مؤكدة على أن حركة الشعر الجديد هي أكثر من كونها «ثورة شكل جديد» على «شكل قديم». . إنما هي ثورة ذهبت بعملها إلى ما هو أبعد من ذلك بكثير.

وعلى هذا، فنحن نضع شعرنا الحديث في ثلاث حركات رئيسية، نجدها قد مثلت فيها مستوى تاريخياً وآخر فنياً، كان لها أن وضعته في ثلاث دوائر. . الأثنتان الأوليان ظلتا تدوران به خارج حركة التاريخ. . أما الثالثة فإنها واجهت من مقاومة التيارات التقليدية ما جعل طريقها صعباً وهي تحاول التغيير، والتحول بالوعي الإنساني إلى إدراك حقيقة دوره التاريخي. .

- فالحركة الأولى تمثلها «المرحلة الأحيائية» التي نراها تمتد بين البارودي (١٨٣٨ - ١٩٠٤) وأحمد شوقي (١٨٦٨ - ١٩٣٢). . وهي مرحلة عاد فيها «التاريخي»، فناً وأساليب قول ورؤية، إلى الشعر الحديث. . فكانت مرحلة عقم لا ابتكار فيها ولا إضافة أو تجديد. .

- والحركة الثانية تتمثل في تيارين أساسيين، ترافق منهما «البعد الزماني»، وإن اختلفا في ما كان لهما من اتجاه فني. أعني بهما: الرومانسية والرمزية. فهما تياران انغرس فيهما ضرب من «العدمية الواقعية» إلى جانب «العدمية التراثية»، مما أبعدهما عن مجالات الحقيقة التي كان الواقع العربي يتطلع إلى إدراكها إبان تلك المرحلة. .

- أما الحركة الثالثة فهي التي تمثلت بحركة الشعر الجديد، والتي كانت، من حيث الأساس والمنطلق، انتفاضاً على الحركتين السابقتين، بما ساد الأولى من جمود، وبما طغى على الثانية من تيارات لا تاريخية، ومن نزوع جمالي، بالمفهوم المطلق.

● **التجديد مفهوماً. . التجديد حركة:**

إننا هنا ننظر إلى التجديد على أنه حركة في سياقات، أو «متوالية» من العمل في اتجاهاته ذاتها. لذلك نراه وقد ابتدأ، وتطور، متخذاً صيغة أخرى مثلت الإضافة، كما مثلت عنصر الحيوية في الذات الشعرية العربية. فالحركات المتتابعة فيه لم تكن منفصلة عن بعضها، بل هي بمثابة «تواتر حركة» في هذه «المتوالية» التي كان منها هذا التجديد، الذي ننظر إليه باعتباره يمثل مغايرة أساسية في التاريخ الأدبي العربي.

وإذا كان التجديد هو «الحركة» من حياة القرن العشرين، فإنها حركة كان لنا منها «جوهر» وجد مسوغاته الحقيقية لا في إيجاد الحلول لمشكلة التقليد وقضية التقليدية في الشعر العربي، بل برفض المقاييس والقيم التقليدية هذه، والتطلع ـ من خلال مفهوم «الثورة» الذي تبنته هذه «الحركة» أساساً لعملها إلى تجديد يأخذ نفسه بقيم ومقاييس جديدة.

إلاّ أن جانباً غير يسير مما دعوناه تجديداً، أو وضعناه في إطار الجديد، لم يكن جديداً بالمفهوم الكلي والمعنى الشامل للتجديد. فقد كان أكثر صلة واتصالاً بالمظهر الخارجي للتجديد.

لقد تمثلت «القصيدة الجديدة» في بداياتها من خلال السياب ونازك الملائكة[1]، بادئة بما ندعوه، في بعض من نقدنا الحديث «البيت الحر». . وكانت نازك هي الأكثر تشديداً من السياب على هذه الناحية، التي نجد بداياتها في مقدمتها لديوانها «شظايا ورماد» (١٩٤٩)، والتي سنجدها تمضي في التشديد عليها أكثر في كتابها «قضايا الشعر المعاصر» (١٩٦٢)، وفي ما كتبته من بعده.

«وإذا كان البيت الحر قد اعتبر في تلك الفترة بمثابة ثورة على الإيقاع، فإن القصائد الأولى التي تحقق فيها هذا البيت كانت تلتقي في بنيتها اللغوية، مع الشعر [الرومانسي] ـ الرمزي، حيث لا تبتعد الصورة إلاّ نادراً عن العلائق المنطقية للدلالة، والتورية الشائعة، والاستعارة القريبة، أو الرموز المستهلكة الشائخة»[2].

أما إذا أردنا التمثيل على ذلك فيمكن أن نعود إلى شعر المرحلة أجمع، لنجد تعبيرات مثل: «الطريق الطويل» و «الأوجه الجامدة» و «الرقدة الباردة» و «الأعين الخامدة» و «أشلاء الحلم» (نازك الملائكة)، و «ليالي الخريف الحزين» و «الضباب الثقيل» و «السكون العميق» و «الابتسامات الشاحبات» و «سكون المساء»، و «العيون الظامئات» و «المطر العقيم» (البياتي).

وفي حين نجد السياب والبياتي يتخلصان، إلى حدود كبيرة، من مثل هذه «العلائق» ويبديان «اهتماماً كبيراً بالتقنية الجمالية» من خلال تحقيقهما «نجاحاً نسبياً للشكل الإيقاعي الجديد»، حيث تأخذ «الصورة البسيطة، التشبيهية والمباشرة، بالتضاؤل في أعمالهما اللاحقة، منسحبة أمام الصورة ذات الانزياح المتوسط أو الشفافية النسبية»[3]. . نجد نازك الملائكة تظل محكومة، إلى حد كبير، بتلك «العناصر الأولى» و «الأولية» للصورة الشعرية، وللغة التعبير فيها.

ـ فهل كانت نازك، حقيقة، مجددة؟ وإلى أي مدى آمنت بالتجديد بمفهومه الذي عبرت عنه «حركة الحداثة» من خلال شعرائها؟

قد يبدو السؤال محملاً بكثير من الاستفزاز، لا للشاعرة وحدها، بل ولكثير مما تكدس في أذهاننا من مفهومات عن التجديد، ولأفكارنا عن الجديد. ولكنه سؤال يسعى إلى الاستقصاء أكثر مما يقصد الاستفزاز: استقصاء المفهوم، واستقصاء الإنجاز، لا لبناء «حقائق مغايرة» للحقائق السائدة، بل لوضع هذه «الحقائق» في سياقها الصحيح. .

● **نازك ومفهوم التجديد:**

يبدو أن ما أخذته حركة الشعر الجديد من «مسارات الحداثة» قد انعكس عند نازك الملائكة في صيغة «ردود فعل» على الحركة ذاتها. . حتى بدت لنا في مواقفها ـ منذ النصف الثاني من الخمسينات ـ «شاعرة أصولية»، بمعنى ارتكازها، في الأساس، إلى ما لها من تراث شعري، وعدم الخروج عليه في ما اتخذت من «منحىً جديد». وقد رأت «الحركة» التي أريد لها أن تخرج على ما يمكن آن ندعوه «تقليد الذات» تقع في ما تدعوه «تقليد الآخر ـ وتعني هنا الشعر الغربي الحديث، بتياراته واتجاهاته المتعددة ـ بما اعتبرته خروجاً على «الشعرية العربية».

إلاّ أن ردة فعل نازك هذه على «الحداثة» بدل أن تدفعها إلى تأكيد قيم التجديد وتكريس معايير متقدمة للإبداع، كانت قد اندفعت بها إلى ما اعتبرته حركة التجديد «تراجعاً» عن مفهومها، وخلافاً مع نظرتها. . فكان من نتيجة ذلك أن وجدت حركة الشعر الجديد نفسها، إن على مستوى الإنجاز الشعري أو على مستوى النظر النقدي، في تعارض أساسي مع «النظام الشعري» الذي تصدر عنه نازك، الذي مثلت به تراجعاً حتى على ما كانت قد

بدأت به على مستوى النظرة إلى التجديد، وعلى مستوى الجديد نفسه.

إن نازك التي تأخذ في مقدمة ديوانها «شظايا ورماد» (١٩٤٩) بعبارة برناردشو التي يرى فيها أن «اللاقاعدة هي القاعدة الذهبية»، ساحبة إياها على الشعر والحياة معاً.. نجدها، من بعد، وهي تحاول، أو تعمل على أن تقسر «الشعر الجديد» على «قاعدة»، بعد أن ذهبت إلى أن الشاعر «قد يخرق قاعدة مدفوعاً إلى الفني».

وتتمثل المشكلة، في جانبها الحاد، في موقف نازك من الشعر، أو فهمها له على أساس كونه «شكلاً»، و «شكلاً» فحسب.. في حين أن «التجديد» ـ كما يراه المجددون ـ هو «في العالم الذي يؤسسه، والرؤى التي يكشف عنها، والآفاق التي يفتحها للحساسية والفكر»، إذ لم يعد «الشكل» فيه «هدفاً أو غاية، الهدف هو توليد فعالية جمالية جديد (...) فإذا كان الشكل بنية حركية، فإن المهم هو النسغ الذي يجري في هذه الحركة أو يجريها»[٤].

وبتأثير من هذه النظرة ـ والنظرة المضادة ـ أصبحت «أسئلة التجديد» ـ أو كما يقال اليوم: «أسئلة الحداثة» ـ أبعد بكثير من تلك «الأسئلة» التي طرحتها الحركة في بداياتها، والتي ظلت نازك متشبثة بها، بل ومتراجعة عن بعضها.. بنفس الوقت الذي أصبحت فيه استجاباتها الشعرية والنقدية، على السواء، أكثر بعداً عما لهذه الحركة من تطورات تمثلت في إنجازات مجايليها من الشعراء (كالسياب، والبياتي، ومن ثم أدونيس..). فسواها من المجددين يرون «أن المعنى الأعمق والأغنى في الثورة الشعرية العربية الجديدة» لا ينحصر في «مجرد تعديل النسق الوزني وتحويره، ولا في الخروج على الوزن والقافية»[٥]، بل هو في ما أسلفنا من تأكيد.

ولو عمدنا إلى تتبع المسرى الشعري لنازك لوجدناه يعتمد، أكثر ما يعتمد، على ما يمكن أن ندعوه «المماثلة» ـ وهو مفهوم ينطوي، أساساً، على «اتجاه عقلي» يقوم على التأمل أكثر مما يقوم على سواه، وبوضع «المثل» ـ شخصياً كان أو من الآخر ـ والحذو حذوه، أو النسج على منواله، بهدف «مماثلته».

وقد ظلت نازك أسيرة هذا «النمط العقلي» الذي «يستعير الخصائص» و «يضع الأطر»، جاعلاً منها «أمثلة» تقوم عليها «صياغة النموذج»، حتى وجدنا هذا «النموذج»، في مرحلة تالية، يأخذ عندها «صيغة الاستعارة»: استعارة الشكل، واستعارة اللغة، واستعارة الصورة أيضاً. فهي، في المرحلة الأخيرة من شعرها، كانت قد انتقلت من «المماثلات الضمنية» التي نسجتها على «نموذجها» المتكون بفعل امتدادها، الثقافي والشعري، في الاتجاه الرومانسي، إلى «المماثلات الظاهرية»، حيث أصبحت القصيدة عندها ليست أكثر من «صياغة استعارية»: صياغة لفكرة أو رؤية، وصياغة للغة ثابتة، واستعارة لصور لا نتلمس فيها جديداً يذكر. وقد أرادت من خلال ذلك ـ كما زينت لنفسها ـ الإعراب عن «نمو شعري»، إلاّ أنها سقطت في «المجال الاستعاري»، بأكثر معانيه ارتداداً إلى المحاكاة والتقليد.

لقد أعطت نازك الملائكة «الجانب الميت» من «الحداثة» أكثر بكثير مما أعطت إلى الآخر الحي، المتطلع النامي، والمتطور عن تلك البدايات. فإذا مرحلتها التي أعقبت كتابها النقدي: «قضايا الشعر المعاصر»، والتي أنهتها بديوانها الثالث: «قرارة الموجة» هي من قبيل «ممارسة الغياب» عن واقع الحداثة الشعرية، بأبسط ما لهذا الواقع من أساسيات، وأصبح تنحياً صريحاً عن خطه، بل والرقاد في ما نستطيع اعتباره «تجارب ميتة»، متجاوزة بذلك «منطقة الحلم» التي عاشت فيها، وكتبت معظم قصائدها السابقة من خلالها. فكان ما يمكن اعتباره «حضوراً» وإن من خلال «الغياب» في حياة نازك الشعرية، تماماً كما حصل في جميع فترات الانحدار الأدبي في تاريخنا. وقد تشكل هذا «الغياب» من خلال ما يمكن أن نعده «تحنيطاً» للتجربة الشعرية عمدت إليه نازك بالنسبة لنفسها، وأرادت له انسحاباً على تجارب سواها، بما نستطيع أن نعده كبحاً للحركة في ما اتخذت من مسارات، وحداً لها عن «الوجود المتحرك» الذي هيّ فيه.

فنازك، في مرحلتها الأخيرة، لم تحقق حتى التواصل مع أفكارها وتجاربها الأولى.. بل نجدها وقد شلت عملية التواصل هذه، أفقياً وعمودياً، بالاتجاه الذي أعاق شعرها عن الاستمرار. أما على المستوى النظري، فإنها لم ترد للتجربة الشعرية الجديدة ما هو أكثر من ذلك.. وكأنها عمدت إلى أن

«تصهر» هذه التجربة، بجميع ما لها من أطراف، في «كينونتها» القائمة على ما أصبح «محوراً ثابتاً». أما ما يتجاوزها.. أما ما يخرج عليها فهو «الحركة شاذة»، أو «الحركة خارجة». وكأنها أرادت بمفهومها هذا للتجديد، وبتصورها له الانقياد إلى «تقليدية أخرى»، إن على مستوى المفهوم، أو على مستوى الشعر بذاته، كعمل إبداعي.

إلاَّ أننا ينبغي أن لا نفاجأ بهذا كله من نازك، فهي، منذ أن بدأت مسارها التجديدي، كانت بعيدة عن «روح المغامرة» التي تستدعيها تجربة مجددة مختلفة مع جميع ما يحيطها من إنجاز شعري يحكمه منطق خاص، مغاير لروح التجديد. فقد سارت بفاعلية وجلة، وقد اكتنف التردد خطواتها. لذلك وجدنا الارتداد ـ أو ما اعتبرناه ارتداداً ـ في حياتها يكتفي من العالم بما أخذه «التجديد» عندها من «صورة أولية»، على عجل ما ارتدت بها إلى «الأسلاف» الذين لم تكن «حركة الشعر الجديد» إلاَّ لتجاوز ثباتهم، بما له من مفهومات وإنجازات وجد الشاعر الجديد أنها لا تمثل، بحال من الأحوال، «موقفاً نهائياً».

لذلك نجد نازك في هذا غير بعيدة عن «المفهوم السلفي» أو «التقليدي»[6]، فهي تلتزم «البيت الحر» وفق «النظام العروضي» الذي استمدته من «الأوزان الخليلية». أما «بناء القصيدة»، أما «النمو العضوي» لها ـ الذي أكد عليه شاعر مثل السياب، وانعطف إليه «النقد الجديد»، المتبع للحركة[7] ـ فإن نازك ظلت بعيدة عنه. فإذا قصيدتها قصيدة «تمثل بنية شديدة البساطة والاستواء على مختلف أصعدة بنيتها الشعرية: المضمونية منها أو العضوية والموسيقية»، فهي تهتم «بتطوير أساس القصيدة المعنوي»، وهو يتجاوب مع استواء تقنيتها الشكلية وانتظامها»[8].

ثم هناك ما يمكن أن نسميه: الاحتماء داخل قلعة الوزن. حتى بدت الحركة الشعرية الجديدة، في نظر نازك، وكأنها «عملية عروضية» لا أكثر.. فقد حصرت همها كله في محاولة «إقامة تنظيم للبيت الحر انطلاقاً من مفهوم اصطلاحي معتدل، وفرضه على شعراء الطليعة، في حين كان ينبغي البدء بدراسة التطور الذي مرت به ظاهرة التمرد هذه من الداخل، بغية استنباط الاتجاهات والخصائص الأساسية المميزة لها»[9].

فما غدا يهم نازك الملائكة هو وضع «قواعد للشعر الحر»[10]..

ومع أنها تقر بأن «العروض يجب أن يكون استقراءً لما ينظمه الشعراء من ناحية، واعتماداً على قواعد العروض من ناحية أخرى»[11].. فإننا نجدها تتزمت كثيراً، بحيث «تعتمد القواعد»، ولا «تستقرىء» ـ وإن استقرأت فنفسها، وفي «النموذج» الذي إليه تقصد.!!

ومع أن نازك تدافع عن «الشعر الحر»، واصفة خصومه بالتعصب والتزمت.. فإننا نجدها، من جانب آخر، تقف ضد تطوره عن «الشكل» الذي عرفه مع بداياتها ـ وإن كان ما يهمها، أكثر من سواه، في دفاعها هذا هو أن تثبت «بالأدلة العروضية» علاقة هذا الشعر بالشعر العربي، وتجد في الرأي الذي يذهب خلاف ذلك رأياً باطلاً، ذلك أن «شعرنا الجديد ـ بحسب رأيها ـ مستمد من عروض الخليل بن أحمد، قائم على أساسه، بحيث يمكن أن نستخرج من كل قصيدة حرة مجموعة قصائد خليلية وافية ومجزوءة ومشطورة ومنهوكة»[12].

وفي سياق نظرتها هذه ترى أن «الشعر الحر يمكن أن يعد شعر شطرين اعتيادياً ما عدا أنه أوسع من أسلوب الشطرين وأرحب أفقاً»[13].

وإذا كانت نازك تقول بأنها اندفعت إلى التجديد بتأثير معرفتها بالعروض العربي وقراءتها للشعر الإنكليزي[14]، فإنها ظلت من هذه «المعرفة» في إطارها العروضي. أما «قراءتها» فقد اندفعت بها نحو «الرومانسية»، تكويناً ذاتياً واتجاهاً فنياً، بحيث طغت على تجربتها.. بل إن بعضاً من قصائدها جاءت مطبوعة بتأثير تلك القراءات.

ومع أنها تعود بانبثاق «حركة الشعر الحر» إلى التطور الثقافي والاجتماعي، فترى أن لا بد من تغيير «النمط الشائع» وابتداء عصر أدبي جديد «كله حيوية وخصب وانطلاق»[15].. مع ذلك نجدها تتوقف بالحركة عند حدود ترسمها لها بنفسها، وترسم بها مثلها، وتريد لسواها أن يتمثلها فلا يخرج عليها أو يحيد عنها.

لقد أنجزت نازك، في بداياتها، شيئاً مثلت به «الحركة الأولى»، و «الأولية» أيضاً في الخط التجديدي العام. ولكن حين سارت الحركة، مع سواها، نحو التحويل الجذري، على

مستوى الشكل، وعلى مستوى التجربة والبناء الفني، وجدنا نازك تنسحب من هذه «الحركة» في ما لها من تطور. وبدل أن تواصل «حركة التطور» مع زملائها الشعراء، وجدناها تعود بحركة انكفاء على «نموذجها الأولي»، وفي أحيان كثيرة إلى ما هو أقل منه تجربة وتحققاً فنياً.

فهل كانت غير قادرة على الذهاب؟ أم أنها فضلت «العودة»؟

● **الاستغراق في الرومانسية (مذهباً واتجاهاً):**

جميع الدراسات التي تناولت الحركة الشعرية الجديدة من منظور نقدي واضح، وضعت نازك الملائكة ضمن الاتجاه الرومانسي، ورأت فيها «شاعرة رومانسية». ونحن أيضاً نميل إلى وضعها في هذا الاتجاه ونجد في ما تبنت من مفهوم شعري، أو اتخذت من مواقف وجد فيها المجددون، شعراء ونقاداً، تكبيلاً لانطلاقتهم، وتحجيماً لاتجاهات التجديد لديهم، مفاهيم ومواقف لا تخرج في شيء عما انطبعت به حياتها العقلية من تأثيرات الرومانسية. فهي ليست «ناقدة متجردة»، إنما هي، في الأساس، شاعرة.. أما «نظرها النقدي» فهو، في حقيقة ما يرمي إليه، ليس أكثر من «دفاع» عن اتجاهها هذا، وتكريس له، وتأكيد لقيمه ومبادئه التي تتبناها وتصدر عنها.

ولو أنها لم تسجل لنا موقفها الشعري بالكامل في كتابها: «قضايا الشعر المعاصر» لاعتبرنا كتابها عن «علي محمود طه» بمثابة التعبير عن «نظريتها»، والإعراب عن «موقفها». فهي - كما تشير إلى ذلك في مقدمتها لهذا الكتاب - كانت قد استبدلت به اقتراحاً للكتابة عن «تجربتها الشعرية». فإذا اعتبرنا «كلام الشاعر عن تجربته في الكتابة الشعرية يعني الذات والآخر في آن» - كما يذهب أدونيس[16] - فإننا يمكن أن نقلب المعادلة بالنسبة لنازك في كتابها هذا ونقول: إن كلام الشاعر عن سواه، خصوصاً إذا كان له من الاتصال به ما كان لنازك بعلي محمود طه[17]، كلام يعني «الآخر» كما يعني «الذات». أي أنها، هنا، اتخذت من «الآخر» «مرآة» لذاتها.. أو أن «الآخر» هنا كان هذه «الذات»[18].

إن هناك «وحدة» تجمع بين عالمين شعريين.. أو أن نازك الملائكة وجدت تجربتها مصاغة من خلال علي محمود طه، الذي أسهم إسهاماً فعلياً وأساسياً في بث مؤثراته إليها، وفي تلقي هذه المؤثرات من قبلها لصياغة «عالمها الشعري» صياغة نستطيع اعتبارها بها، ومن خلالها: «الولادة الثانية» للرومانسية في إطارها العربي.

إلاّ أن نازك التي بدأت رومانسية، واستغرقت في رومانسيتها، وجدناها، من حيث لا تدري، تفترق عن هذه «الرومانسية»، في اتجاهاتها الأساسية، وتفارق مفهومها ومحتواها، بما اتخذت من توجهات تقليدية..

فالرومانسيون، أصلاً، لم ينظروا إلى «الشعري» من خارج «تكوينه» - وتكوينه هذا عندهم هو: الرؤيا، واللغة، وبنية التعبير..

أما على مستوى الفعالية الشعرية وخصوصيتها، فإن التجربة الشعرية الرومانسية العربية - في النماذج المتقدمة منها - كانت تسعى إلى «صياغة العالم»، وإن من خلال «يوتوبيا» بناها كل شاعر منهم على «مثاله»، ولكنها حددت للشاعر «خصوصيته» في أن يصبح «رائياً»، يخترق الواقع، ويفتح للإنسان - أو لنفسه - أفقاً آخر يساعده على «تجاوز المحدودية» إلى ما يجعل من التعبير الشعري عنده «طاقة خلق».

وإذا كانت «الفكرة الأساس في نزعة الحداثة تكمن في إدراك التماثل بين الطبيعة واللغة»[19]، فإننا، بهذا المعيار، يمكن أن نعتبر شعراء الرومانسية العربية «شعراء حداثويين» في مرحلتهم.

إلاّ أن نازك الملائكة تفترق و«الحداثة»، حتى بهذا المعيار الرومانسي، خصوصاً في ما كتبت، شعراً ونظراً نقدياً، منذ أواخر الستينات..

وإذا كنا نجد من يشير إلى نازك ورعيل المجددين بأن لهم «فضل الاستجابة الأولى إلى المفهوم الحديث»[20]، فإن «استجابة» نازك هذه كانت قد وضعت نفسها، من بعد عشر سنوات عليها، في حدود النظر إلى أن «ما فعلته حركة الشعر الحر أنها نظرت متأملة في علم العروض القديم واستعانت ببعض تفاعيله على أحداث تجديد يساعد الشاعر المعاصر على حرية التعبير وإطالة العبارة وتقصيرها بحسب مقتضى الحال»[21]. في حين ربط غير واحد من المجددين بين «التجديد والحرية» - بمفهوم «الإبداع - الثورة» متجاوزاً كل ما هو تقليدي. هذا في الوقت الذي

تذهب فيه نازك إلى «أن الحرية خطرة لأنها تتضمن مغامرة فردية يجازف فيها المرء براحته وكيانه، ولن يقوى على مخاوفها إلاّ من كان شديد الثقة بنفسه. . . لذلك يؤثر أغلبية البشر أن يقبلوا القيود ويعيشوا في ظلها آمنين. . . وهذا محزن للذهن المتأمل، غير أن الإنسانية، كما قلنا، تؤثر سعادتها وسلامتها على كل شيء آخر، ومعها الحق»[٢٢]. ـ وهذا أغرب رأي لنازك، بل هو أكثر آرائها غرابة.

وفي حين سعى «الشعراء المجددون»، من خلال عوامل التجديد والإضافة في تجاربهم، إلى توليد «حساسية جديدة» و «معرفة جديدة»، وجدنا نازك الملائكة لا تجدد في شيء، ولا تضيف إلى ما عندها شيئاً، لا من معرفة باللغة، ولا من معرفة بالعالم. . بل ترجع إلى ما يمكن اعتباره «أشكال الشيخوخة». . فهناك: «التجسيد المسبق للغة»، وهناك «اللغة الشائعة»، وهناك أيضاً «الاستعارة والتكرار». . بل هناك ما هو نتيجة لهذا كله، تسمية الأشياء بمسمياتها القديمة[٢٣].

فهي لم تعبر إلاّ عن «وعي سلفي»، ومن خلال «وعي سلفي»، أو ـ في أحسن الفروض ـ مستعيدة «وعيها» ذاته بأسلوب متخلف عما كان. فالمسألة عندها لم تقف عند حدود «البنية الإيقاعية» للشعر، التي أعربت عن تزمت في النظر إليها. . بل تجاوزتها إلى «بنية المعنى» و «بنية التعبير»، وإلى «دلالة المعنى»، وقد أفصحت، من خلال ذلك، عن تخلف في «بنية الوعي بالتجديد» لديها.

ـ هل يعني هذا أننا نضع نازك الملائكة خارج تيار «الحداثة الشعرية»؟

إذا قلنا مع أدونيس: إن الشعر لا يكتسب «حداثته من مجرد راهنيته، وإنما هي خصيصة تكمن في بنيته ذاتها». . وأن، الحداثة، في أخص ما لها من مفهوم، هي تخطي «النموذجية والمرجعية»، والتحرك «في أفق التوكيد على الغرابة والتفرد، والإبداع البادىء، مما يجدد باستمرار صورة الأشياء، وعلاقة الإنسان بها، ويجدد أيضاً طرق استخدام اللغة وطرق الكتابة الشعرية»[٢٤] إذا أخذنا الحداثة بهذا المفهوم، فإننا، وبلا أدنى تحوط أو احتراز، يمكن أن نضع نازك الملائكة خارجها، شعراً ونظرية شعرية.

إن تشبث نازك ببعض الأصول الشعرية، العروضية منها بالذات، قد عبر عن «موقف شكلي» لا جوهر له. فهي لم تحاول مقاربة القصيدة الجديدة من مفهومها بطرق مغايرة للطريق التقليدية. . لذلك تشبثت بالأصول الشكلية، صارفة النظر، أو عازفة عن كل «جوهر تجديدي» خارج إطار هذا «الشكل». فإذا كان ذلك نزوعاً منها لتأكيد «الأصالة»، فإن «الأصالة ليست نقطة محددة، أو موقعاً ثابتاً في الماضي، لا نقدر أن نثبت هويتنا إلاّ بالعودة إليه، وإنما هي، بالأحرى، الطاقة الدائمة في الإنسان والمجتمع على الحركة والتجاوز في اتجاه المستقبل ـ اتجاه عالم يتمثل في الماضي، ويتملكه معرفياً، فيما يستشرف مستقبلاً أفضل»[٢٥].

غير أن نازك لم تدرك ذلك، ولا دفعتها «توصلاتها» إليه، فكان لها أن أضاعت الطريق التي حرصت على التأكيد على أنها افترعت مسالكها ـ طريق التجديد الشعري.

وإذا كان كتابها: «قضايا الشعر المعاصر» قد جاء خلال مرحلة يمكن اعتبارها «مرحلة خلافية بامتياز» ـ بحسب تعبير أدونيس ـ فإن القيم والمعايير التي جاءت بها، والقيم والمعايير التي واجهتها ـ والتي هي التعبير عن حقيقة الحداثة الشعرية وعن جوهرها الجديد ـ كانت قد فجرت الخلاف، على نحو واضح، داخل «حركة التجديد» هذه المرة، بعد أن كان الخلاف في السابق بين «المجددين» و «التقليديين» من الشعراء. .

أما إذا بدا الأمر وكأن نازك الملائكة هي التي فجرت هذه «الخلافية» داخل حركة التجديد، فإن ذلك هو ظاهر الأمر، ولكنها، بلا شك، قد وضعت الخلاف في العلن، خصوصاً حين اعتبرت جانباً غير يسير مما عدته «حركة التجديد» إنجازاً لها خارج إطار ما كانت تعنيه نازك بـ «الشعر الحر». . فرفضت «أشكالاً»، واختلفت مع «اتجاهات». . ولم تقر شيئاً، كثيراً كان أو قليلاً، مما هو خارج إطار نظرتها ومفهومها.

غير أن تشبث نازك الملائكة بالنظرية على هذا النحو الذي يتجلى لنا من خلال سياقات موقفها ورؤيتها، يدفعنا إلى استعارة القول من «الياس أبو شبكة» الذي كان يرى أن «النظريات مذاهب وأعراض لا تعيش إلاّ على هامش الأدب، كما يعيش العرض على هامش الجوهر»[٢٦].

● **من الرومانسية . . إلى المغايرة:**

لقد خرج «شعراؤنا المجددون» ـ وفي الطليعة منهم نازك الملائكة ـ إلى الشعر بينما كانت الرومانسية العربية تودع «مرحلتها الذهبية». وهم أنفسهم أدركوا هذا. غير أنهم وضعوا «بداياتهم» في تيارها، لأنها كانت «الموروث» الأكثر تقدماً الذي واجهته بداياتهم تلك، أو أنه واجه تلك البدايات بروح غير تقليدية. وربما يكون قد خيل لهم ـ على تلك البدايات ـ أن بإمكانهم حمل الشعلة من جديد. إلاّ أن واقعهم الذاتي بحكم تكوينهم، الخاص والعام، المحتكم إلى تغيرات أساسية ـ كان يمور بغير ما كان للرومانسية ومنها، فتتولد عنه حساسية جديدة هي الرديف لحساسية العصر الذي كان يسعى إلى الحقيقة. ولم تكن الطريق إلى ذلك هي الطريق التي تنكبتها «الحركة الرومانسية». فأدركوا أن «الانفعال» يمكن أن يعبر عن نفسه بصيغ مغايرة، فيكون «عامل وعي» و«أداة معرفة»، بعد أن كان «حلماً» أو ضرباً في أرض الأحلام.

استطاع السياب أن يؤكد هذا في ما كتب من شعر منذ مطالع الخمسينات، متجاوزاً به ذلك الحلم الرومانسي المستعاد، داخلاً بتجربته الشعرية أطواراً جديدة عبرت عن نفسها في قصائد مثل: «الأسلحة والأطفال» و«المومس العمياء». . فكانت أول سيطرة منه على «الذات» باتجاه إحكام الصلة بما هو إنساني . .

كان السياب في ما أتخذ من منحى شعري خلال الخمسينات كمن «يريد أن ينافس روحه سرعة وتنوعاً» ـ على حد تعبير بول فاليري ـ فبلغ به هذا التصور حد أن رأى نفسه، في إطار ما كان لشعره من تجربة رؤيوية، وكأنه يمتلك مفاتيح تغيير العالم بالشعر، ومن خلال الشعر. وكان هذا اليقين يندفع من نفسه باتجاه انتصار الإنسان، والانتصار للإنسان . .

وقد كان يمكن أن يظل السياب رومانسياً ـ كما بدأ في أول ديوانين له: «أزهار ذابلة» (١٩٤٧) و«أساطير» (١٩٥٠) ـ بفعل نزعته الذاتية وتكوينه النفسي والثقافي، إلاّ أنه اكتفى بأن يأخذ من الرومانسية «موقفها الإنساني» جاعلاً منه «موقفاً كونياً»، فإذا الإنسان في قصيدته غير محكوم بعالمه، بل هو «إرادة تجاوز» لهذا العالم بما فيه من مواضعات، حتى بدا وكأنه يسعى إلى «أنسنة الكون». . واضعاً الإنسان في مواجهة العالم، ولم يجعله منسحقاً أمامه (كما هو الحال في التجربة الرومانسية). وفي سياق هذه الرؤيا كرس السياب مفهومات جوهرية، منها ما يتصل بالإنسان، ومنها ما يتصل بالوجود والقدر، ومنها ما يتصل بالشعر، في ما كرس من مفهوم، أو حقق من إنجاز في إطار «القصيدة الجديدة»، وبذلك كان قد تخطى الكثير من «اعتبارات الكلاسيكية» و«معاييرها»، وتطور بالمنحى الرومانسي، فجعل حوار الإنسان «موقفاً» في الوجود، و«صراعاً» بين «ذاتية الإنسان» والحياة والواقع من حوله. فكان حواره «حوار غائياً»: ينطلق من موقف، ويرمي إلى غاية.

إن تداخلاً مدهشاً حصل في رؤيا السياب هذه، وفي ما كان لها فيها من موقف شعري . . فإذا نحن نجد «ما كان موجوداً» في (إطار التجربة الرومانسية) لم يعد يحمل مبررات بقائه . . و«ما كان غائباً» (مما هو واقعي ـ كوني، في رؤياه الشمولية) يمتلك حضورة كبديل.

وبذلك يكون السياب قد مثل انقلاباً في «الحساسية الشعرية» هو الذي ميّز شعره عن شعر سواه من شعراء مرحلته، وجعله في وضع شعري مغاير للشعراء السابقين له. فقد وجد السياب نفسه في عالم يتسارع فيه التاريخ، وتتصارع الأفكار . . ولم يكن عصر استقرار في القيم. فقد تداعت فيه الكثير من الأفكار والنظريات، وهدم بعضها البعض الآخر. لقد نزع العالم أرديته القديمة وألقاها إلى نيران تلك الحرب ـ الحرب العالمية الثانية ـ التي لم يكسب منها إنسان العصر غير الموت، والدمار. . فخرج هذا الإنسان محاولاً الاجتماع على نفسه . . وكان بخروجه هذا يمثل احتجاجاً على العالم الذي وجد نفسه فيه مقذوفاً إلى مصير عليه أن يخوض معتركه. فكان السؤال الكبير الذي صاغه السياب صياغة شعرية متقدمة هو «سؤال الحرية»، مظهراً، من خلاله، الجانب المأساوي المتوتر من حياة الإنسان ومعركته الوجودية: وقد بدا، في أكثر المواقف، كما لو أنه يطرح من خلاله «بعداً إشكالياً» للعلاقة بين الإنسان وواقعه. وقد ترك السؤال مفتوحاً، متجاوزاً به «أجوبة الواقعية»، في بعض ما استقر لها من صيغ، والتي بدت، أمام تجربته، أجوبة باهتة، مركونة على الجانب السطحي من الحياة.

أما البياتي فقد فارق الرومانسية مع ديوانه الأول «ملائكة

وشياطين» (١٩٥٠)، فعمل من بعده على أن يختط لشعره «نهجاً خاصاً»، مقترباً بلغة الشعر من لغة الحياة اليومية عن طريق الانهماك بهمومها، محاولاً، من خلال ذلك، أن يبث اتجاهاً في الشعر لنا أن ندعوه «طليعياً» بالنسبة لما كان سائداً في الحياة الشعرية العربية. وقد أصبح التأثير «الأليوتي» واضحاً في شعره هذا، بدءاً من ديوانه الثاني «أباريق مهشمة» (١٩٥٤) «عبر واحدة من خصائصه المعروفة، المتمثلة بإدخال الأحاديث والأمثال المحكية في اللغة الشعرية»[٢٧]. لقد أفصح البياتي، منذ بداياته المجددة، «عن شخصية شعرية أصيلة»، فتركز اتجاهه الشعري في وجهة مغايرة لمجايليه، حيث «انفتح تطوره على آفاق أخرى، إن هذا الشاعر الذي قذف بنفسه في التجربة الشعرية الجديدة بلا تحفظ ولا تردد، كان في البدء شاعر «الداخل» والاختبار الوجودي، وقد استغل الحرية التي يتيحها له الشكل الجديد من أجل التعبير عن الفرد، والإفصاح عن خيبته، والاحتجاج على «سجن الوجود»[٢٨].

فإذا ما تابعناه، بدءاً من «أباريق مهشمة»، سنجده، في عديد من قصائده، يتمثل مساراً لشعره هو ما يعتبره كمال خير بك «تحولاً كبيراً حصل لدى الشاعر فيما بعد»، حيث «انصهر قلقه الشخصي في البؤس الجماعي ونضال الشعب من أجل تحقيق آماله وتطلعاته»[٢٩].

وقد حقق البياتي ما يمكن أن ندعوه «الواقعية اللغوية». فلغته قد تبدو لنا، في كثير من معطياتها، لغة ذات منحى بنائي نثري. وبهذا الاعتبار كان أبعد شعراء مرحلته عن «اللغة القاموسية»، فنحن نجده، في شعره نفسه، يسخر من تلك اللغة الفخمة التي غالباً ما ينسبها إلى من «يهجوهم» (ممن يدعوهم بـ «السلاطين»). لذلك تبدو لغة البياتي لغة ليست جمالية، ولا هي باللغة البيانية. ولكن «طريقته» في التعامل مع اللغة تبعدها عن «المباشر» و«النثري» في بعدهما العادي. إنه استخدام يجعل من لغته لغة ثرية مشحونة بالدلالات المعنوية، وإن كانت بعيدة عن أي نمط معقد ـ أما قوتها فمنبثقة من حركتها، ومن الدلالات التي تنطوي عليها. وأما حيويتها فمن اتجاهها إلى «الحقيقة» ـ أو ما يعتبره الشاعر حقيقة.

فإذا ما أخذنا «القاموس الشعري» للبياتي بهذه النظرة، سنجده «قاموساً» يستند إلى تحقيق ما يمكن أن ندعوه «البناء العضوي»، أو، بتعبير أدق: تحقيق العلاقة العضوية بين «الكلمة» و«دلالتها» الواقعية، أو الذاتية (موقفاً كانت هذه «الدلالة» أو فكراً في إطار هذا الموقف).

أما «البناء الأسلوبي» عنده فهو ـ على ما يبدو فيه من بساطة ظاهرة، أو عدم ميل إلى التعقيد ـ بناء يميل إلى «تكثيف اللحظة» في إطارها الشعري. إن ما يعني البياتي من «بنية» الجملة الشعرية هو «بنية المعنى» و«دلالته». وهو بذلك يحرر قصيدته من عاملين ـ لعله، في هذا السياق، يعتبرهما عاملين سلبيين ـ وهما:

ـ تحرير لغته مما يمكن أن يعتبر ـ للنظرة النقدية التي تأخذ الشعر بهذا الاعتبار ـ «زوائد أسلوبية» تنتمي، أكثر ما تنتمي، إلى «القصيدة التقليدية» ولا صلة لها بتجربة الحداثة..

ـ والثاني هو تجنب «البناء المعقد» للقصيدة. فهو وإن كان يعتمد «تعدد الحركات» في القصيدة الواحدة، يستند في ذلك إلى ما يمكن اعتباره «سمة مميزة» لقصيدة البياتي. فهو مع ارتكازه إلى «المادة الرمزية» في معظم قصائده، ينحو بقصيدته «منحىً شخصياً».. بمعنى: عدم تعقيد الدلالة. إن قصيدته تقع، دائماً، في «حدود الوعي»، ولا أقول «الفهم». فما يعني البياتي في قصيدته، أكثر من أي شيء آخر، هو: الإنسان في العالم، والبحث عن «علاقة دلالية» لهذه الصلة. وفي هذا البحث يتركز «الوعي الخاص» للشاعر، ولا أقول «رؤياه الشعرية»، لأن قصيدة البياتي «قصيدة معاناة» وهذه المعاناة هي نتاج «وعي وجودي». ومن هنا فهي «انبثاق» من هذا الوعي، أكثر منها «تشكيلاً رؤيوياً».

وإذا كان السياب، من بين زميليه، قد أثبت «أنه كان المستكشف الأكثر اقتداراً وجرأة» فذلك لأنه كان الشاعر الأهم إنجازاً بين مجايليه من الشعراء. «وأهم إنجاز حققه السياب على صعيد التحويل البنياني الحداثي يتمثل في إسهامه في تحقيق وحدة القصيدة، واستقلالها، وتماسكها الداخلي. إن هذه الرؤية «الشاملة» للقصيدة ـ وكذلك للعالم ـ التي كان السياب «بطلها» غير المتنازع في أمره، منذ بدايات حركة الحداثة، تريد للعمل الشعري أن يشكل كلاً عضوياً متصاعداً، وسمفونية شعرية تمتزج مكوناتها المتعددة في بناء الكل الملتحم، فلا تستجيب

إلاّ للقوانين الداخلية للتطور الحر، ولكن المنظم للرؤية الخالقة»[٣٠].

إن ديوانه: «أنشودة المطر» (١٩٦٠) هو «الديوان الذي نعثر فيه على الإهاب العملاق للشاعر، وعلى التركيبة التي تجمع تجاربه السابقة في صيغة أصيلة، كلية الجدة تقريباً، بالنسبة للشعر العربي». . كما كان «بمثابة القمة في تطور السياب الشعري»[٣١].

فالسياب، بهذا الاعتبار، هو «الوجه الأكثر أهمية في المرحلة الأولى من حركة الحداثة».

وإذا كانت نازك الملائكة قد فهمت الصلة بالتراث على أنها «ارتداد إليه» ـ أو هذا هو ما عبرت عنه، وما يترشح لنا من موقفها العام في الشعر، ومن الشعر ـ فإن السياب نظر إلى التراث في إطار الحاضر، وأقام نظرته هذه على تصور يقوم على تواصل التجربة الإنسانية. وبقدر ما كان هذا التراث، الذي تعامل السياب معه على المستوى الشعري، ذا أفق شمولي، في ما يمتد منه من رؤيا، فإنه كان قد جعل له «خصوصيته الأرضية» في قصيدته، حيث ينصهر عنده فيها «الزمن الفردي في الزمن الجماعي عبر أَلْهَنَةٍ إنسانية وغائية تاريخية»[٣٢].

فإذا كان السياب يبدو مسكوناً «بقانون الوحدة التاريخية»[٣٣]، فإن صلته بالتراث ـ في معناه الأدبي ـ هي التي ظلت قائمة فحسب، بل وبتراثه الشخصي، حيث كان لهذه الصلة الفعل الأقوى والأعمق تأثيراً في أخريات سنيه. ومن هنا ما يراه أدونيس من أن تجربة السياب الشعرية هي دائماً تجربة هذا «اللقاء بين عالم يتراجع، وآخر يتقدم صوب المستقبل»[٣٤]. فهي «تجربة ريادة»: «بدءاً منها ومعها أخذ ينشأ للشعر العربي الجديد وسط تعبيري جديد، وهو الآن من القوة والسيادة بحيث يبدو إبداعاً مستمراً»[٣٥].

● **الاتجاه الآخر: المغايرة والتحوّل:**

إذا كان العلم الحديث يحكم بأن الظواهر تتغير باستمرار، فإن هذا هو ما أكدته «حركة الشعر الجديد» التي أخذت التجربة فيها تتطور وتتغير فلم يقف الشاعر الجديد، بخبراته، التي كانت في حالة استزادة دائمة، عند تلك «الخصائص»، الرؤيوية والفنية، التي أراد سابقوه أن يجعلوا منها «فروقاً» تميز تجاربهم، وتمنحها تفردها واستقلالها. .

سنجد هذا «الاتجاه» يأتي بما يمكن اعتباره «خروجاً كلياً» على كل «امتثالية»، سواء كانت «للقديم المعاصر» أو «للجديد المقنن». وقد تمثل هذا الاتجاه في حركة شعرية اتخذت صيغة «الجماعة» هم من تعارفنا عليهم بتسمية «جماعة مجلة شعر» التي صدر عددها الأول مع مبتدأ العام ١٩٥٧. . وهي «جماعة» نظرت إلى نفسها بامتياز داخل حركة الشعر الجديد. . ووجدت في نفسها، اتجاهاً شعرياً وتفكيراً في إطار الشعر، ما يؤكد «ملامح طليعة جديدة، مسلحة بمعرفة واسعة ومعمقة بالتجارب الشعرية والأدبية للعالم، تمكنها من التساؤل عن القيمة الحقيقية للحركة الشعرية»[٣٦]. وهذا ما فعلته «جماعة شعر» من خلال بعدين، أو نموذجين للعمل:

- في الشعر، على مستوى الإنجاز الشعري. . حيث أكدت الخصائص الأساسية للقصيدة الجديدة، من موقع «خلافيتها»، بالدرجة الأساس. .

- وفي النقد، على مستوى بلورة بعض المناحي النظرية المتصلة بالمفهوم الجديد الذي تحمله للشعر، والمؤكد لخصائص القصيدة الجديدة ـ كما تراها «الجماعة».

وكان الرأس في هذه «الجماعة» هو يوسف الخال الذي أراد الاتجاه بالمجلة إلى ما سبق أن أعلنه، وهو في مرحلة لاعداد لإصدارها، حيث رأى أن مستقبل الشعر في لبنان رهن بقيام شعر طليعي تجريبي، وجد فيه «مستقبل الشعر العربي»، داعياً إلى اعتماد الأسس العريضة التالية:

١ ـ التعبير عن التجربة الحياتية، على حقيقتها، كما يعيها الشاعر بجميع كيانه ـ أي بعقله وقلبه معاً.

٢ ـ استخدام الصورة الحية ـ من وصفية أو ذهنية ـ حيث استخدم الشاعر القديم التشبيه والاستعارة والتجديد اللفظي والفذلكة البيانية، فليس لدى الشاعر كالصور القائمة في التاريخ أو في الحياة حولنا، وما يتبعها من تداع نفسي يتحدى المنطق ويحطم القوالب التقليدية.

٣ ـ إبدال التعابير والمفردات القديمة التي استنزفت حيويتها

بتعابير ومفردات جديدة مستمدة من صميم التجربة ومن حياة الشعب.

٤ ـ تطوير الإيقاع الشعري العربي وصقله على ضوء المضامين الجديدة، فليس للأوزان التقليدية أية قداسة.

٥ ـ الاعتماد في بناء القصيدة على وحدة التجربة والجو العاطفي العام، لا على التتابع العقلي والتسلسل المنطقي.

٦ ـ الإنسان في ألمه وفرحه، خطيئته وتوبته، حريته وعبوديته، حقارته وعظمته، حياته وموته، هو الموضوع الأول والأخير. كل تجربة لا يتوسطها الإنسان هي تجربة سخيفة مصطنعة لا يأبه لها الشعر الخالد العظيم.

٧ ـ وعي التراث الروحي والعقلي العربي، وفهمه على حقيقته، وإعلان هذه الحقيقة وتقييمها كما هي، من دون خوف أو مسايرة أو تردد.

٨ ـ الغوص إلى أعماق التراث الروحي والعقلي والإنساني، وفهمه والتفاعل معه.

٩ ـ الإفادة من التجارب الشعرية التي حققها أدباء العالم. فعلى الشاعر الحديث أن لا يقع في خطر الانكماشية، كما وقع الشعراء العرب قديماً بالنسبة للأدب الإغريقي.

١٠ ـ الامتزاج بروح الشعب لا بالطبيعة. فالشعب مورد حياة لا تنضب. أما الطبيعة فحالة آنية زائلة. (الحداثة في الشعر ـ ص ٨٠ ـ ٨١).

وإذا كان يوسف الخال قد اعتبر هذه الأسس «مقدمة لصدور مجلة شعر»[٣٧]، فإنها بما انطوت عليه من قيم ومعايير، قد مثلت «القاعدة الفكرية الأولى لحركة شعر في مرحلتها الأولى»[٣٨].

لقد بدأت مجلة «شعر» مما اعتبرته «ثورة» في الشعر الجديد. ويوسف الخال نفسه يرى أنه ثائر بمقدار ما هو شاعر.. ويوضح تصوره هذا فيقول:

ـ «الشاعر هو الذي يغير بالفعل، وصانعو التاريخ شعراء، بمعنى أنهم مبدعون وخلاّقون. لذلك فإنني أنظر إلى كل حركة ثورية وأحكم عليها بمقدار ما حققت من تغيير جذري في الحياة والفكر»[٣٩].

وقد اعتبرت «جماعة شعر» نفسها «حركة ثورية»، على مستوى الشعر والخلق الشعري، فالثورة الحقيقية ـ في نظر يوسف الخال ـ «هي التي تعيد النظر في كل شيء».. حيث يرى أنه «لا يمكن قيام ثورة بدون إعادة نظر في كل المفاهيم التي ورثناها»[٤٠].

من هنا، كانت «شعر» قد ركزت توجهها في ثلاثة محاور أساسية:

١ ـ الشعر الذي تم التأكيد على منحاه الجديد، وعلى اعتماد «الرؤيا الجديدة» أساساً فيه، وبرهاناً على قيام «قصيدة جديدة».

٢ ـ نقد الشعر، الذي أسهم فيه «شعراء المجلة» إلى جانب «نقادها». وقد اجتمعت كتاباتهم على البحث عن «طرائق جديدة» كان الهم الأساس فيها يتركز «في التوسط بين أعمال الطليعة الشعرية وجمهور القراء، وفي ايضاح العديد من مفردات القاموس الجديد للحركة»[٤١].

٣ ـ ومحاولة تأسيس بنية شعرية جديدة من خلال التأكيد على تقديم «تصورات» لما ترى من أن الشعر الجديد ينبغي أن يقوم عليه، والذي يتمثل عندها «في التجربة لا في الشكل»، مع التأكيد على «أن التجربة الجديدة تفرض التعبير الحي الجديد» ـ وما تعنيه «الجماعة» بالحي هنا، هو «قبل كل شيء، التجاوب مع روح العصر من حيث التجربة، والتمشي مع تطور اللغة من حيث التعبير»[٤٢].

ونجد يوسف الخال يذهب مؤكداً على أن «لا قواعد مسبقة للشكل، ولا أحكام يلزم بها الشاعر، وإنما حرية مطلقة تفرض حدودها في مذاهب الأداء»، منطلقاً في فكرته هذه من رؤيته للعصر الذي نعيش فيه، والذي «هو عصر الصراع من أجل الحرية ـ الحرية في كل شيء. فما أحرانا أن ندخل في حساب صراعنا نحن من أجل حريتنا السياسية والاجتماعية والفكرية، صراعنا من أجل الحرية الفنية أيضاً. وبذلك لا نكون إلاّ صادقين مع أنفسنا، ومتمشين مع روح العصر»[٤٣].

غير أن يوسف الخال الذي كان أكبر «الجماعة» في التوجيه، كان أقلهم تحقيقاً في الشعر.. فقد فتح «للشعر العربي باباً

كبيراً»، ولكنه اكتفى بأن يقف خلفه، «بينما عبر منه الآخرون، وابتعدوا». فقد ظل شعره «في ذلك المناخ الذي تجاوزته الحداثة»[٤٤].

إن يوسف الخال الذي مارس الشعر منذ الأربعينات كان قد ظل، باعترافه هو، «ضمن معطيات المفهوم الشعري الذي كان سائداً قبل الحرب العالمية الثانية. وفي حال كهذه ـ كما يقول ـ فمهما بلغت الثورة على هذه المعطيات، فلا بد من بقاء رواسب»[٤٥].

وقد تبنى الخال «مفهومين اثنين أساسيين»: محدودية «التراث العربي، ووحدة التراث الإنساني» وهو ما دفعه إلى الدعوة إلى «التحرير الكامل» للتطورات الأدبية التقليدية، والشروع بعمل شعري جديد يستجيب لروح العصر، على النحو الذي رآه وأكده، متخذاً من «النماذج الأصيلة» في الشعر الغربي الحديث مثله في ذلك. وقد التحم عنده الشعر بالدين.

من هنا يمكن أن نعد يوسف الخال شاعراً ذا ميل محافظ، اندفع إلى التجديد «نظرية»، بينما ظل محافظاً على مستوى «العمل الشعري» كإنجاز فني. فقد ظل أسير «التجربة الإنجليزية» في التوصيل. فهو، من جهة، كان «ضد الذاكرة» في إطارها الشعري وسياقاتها التراثية.. ومن جهة أخرى كان يغوص في عمق «التجربة الإنجيلية» التي أخذت تطغى على شعره طغياناً خارجياً، حتى جعلت من شعره الأخير سطحاً لا عمق له. ونجد بين نقادنا من يعتبره ناقلاً للتجربة الأليوتية المسيحية إلى الشعر العربي.. وأنه لم يكتف بهذا النقل، بل «أراد أن ينقل صيغة إليوت المسيحية للتوصيل»[٤٦].

وقد ظل ذلك «المغامر المعتدل» ـ كما وصف نفسه يوماً.

أما الاسم الذي احتل أهمية شعرية استثنائية بارزة في «جماعة شعر» فهو: أدونيس، الذي كان مديراً لتحرير المجلة، حيث نتلمس وجهات نظره واضحة في بعض من افتتاحياتها، خصوصاً ما جاء منها بذلك التأكيد الذي انصب على «الحداثة»، إنجازاً ومفهوماً. وأول ما يستوقفنا في هذا السياق تأكيده على «أن هدف القصيدة الحديثة هو القصيدة ذاتها، لا فكرة أو قضية خارجية، وأن حقيقة القصيدة الحديثة هي القصيدة نفسها، فهي عالم كامل»[٤٧].

إن أدونيس الذي كان، على أيام «شعر»، ينظر إلى الشعر مثل هذه النظرة.. تبلورت نظرته هذه، وتكامل موقفه الشعري في صيغة هي من أوضح الصيغ الشعرية المجددة، والبانية للتجديد في هذا العصر. فإذا الشعر عنده «ليس طريقة للتعبير فقط» بل هو «وجود وطريقة وجود» ـ كما يعبر هو نفسه عن ذلك ـ فالشعر عنده يمثل ما هو «أبعد من التوازن بين الأنا والآخر. الشعر عندي نوع من الوحدة. وحين أبحث عن حل لتناقضات الخارج، فكأني أبحث عن حل لتناقضات الداخل. كأنني أحول العالم إلى شعر»[٤٨].

وقد شكل أدونيس منذ ديوانه: «أغاني مهيار الدمشقي» تجربة متميزة في حركة الحداثة في الشعر العربي، وأصّلها تصاعداً في دواوينه التالية.. حتى أصبح من أكثر الأسماء الشعرية العربية أهمية في عصرنا، ومن أشدها تأثيراً في مسار حركة الشعر العربي ـ على الرغم من أن هذا «التأثير الأدونيسي» قد انعكس سلباً في معظم «التجارب المقلدة» له، والتي نجدها تعيش واقعاً كسيحاً، هو واقع كل «تقليد».

ولعل أفكار أدونيس في الشعر، وعن الشعر، التي اختزلناها على هذا النحو هنا، بحاجة إلى وقفة أطول: فالمسار معه أصعب منه بكثير مما هو عليه مع سواه، نتيجة للتعدد الذي يجمعه داخل «شخصيته الواحدة»، وللتداخلات الكثيرة، والغنية، في أفكاره وتجربته، على حد سواء.

● من المغامرة.. إلى النهاية المتسائلة:

بدأت مجلة «شعر» مسارها بينما التجربة الشعرية العربية في ذروة تطورها، كان السياب قد كتب أهم قصائده (التي ظهرت من بعد في ديوانه: «أنشودة المطر»..) وأصدر خليل حاوي ديوانه الأول: «نهر الرماد» (١٩٥٧)، والبياتي قطع شوطاً غير يسير في اتجاهه الذي خصصناه بالحديث من قبل، كما كان صلاح عبد الصبور قد أصدر ديوانه الأول: «الناس في بلادي» (١٩٥٧).. أما نازك الملائكة فكانت قد أصدرت ديوانين، هما: «شظايا ورماد»، و «عاشقة الليل».. كما أصدر شاذل طاقة ديوانه: «المساء الأخير» (١٩٥٠) وفيه يتحدث عن تجربته في كتابة القصيدة الجديدة. كما كانت دراسات عديدة، بعضها أساسي ومهم، قد كتبت عن الشعر الجديد، ونشرتها المجلات

الأدبية العربية، ومن أبرزها مجلتا «الأديب» و «الآداب»، والأخيرة كانت قد جعلت من صفحاتها منبراً للصوت الجديد.

وشعراء مجلة «شعر» أنفسهم «كانوا شعراء مؤسِّسين»، لهم إنجازاتهم قبل أن ينضموا إلى الحركة التي برز من عطاءاتها الشعر التموزي والقصيدة المرسلة الحرة، أي التي تتبع وزناً بدون قافية، وقصيدة النثر، وطرح الموقف من التراث في آلية الإبداع طرحاً محدداً واضحاً، وعلاقة الشاعر بالتراث القومي والإنساني، التي في إطارها تمت إعادة اختيار للنماذج الشعرية القديمة والكلاسيكية المعاصرة، والترجمات من التراث العالمي»[٤٩].

وهي، وإن عمدت، في بعض من أعدادها، إلى أن تقدم ما يوحي بتعدد الاتجاهات الشعرية فيها، إلاّ أن عملها، في الأساس، كان قد انصب على ما اعتبرته «الجماعة» قضيتها على مستوى الشعر، وهي قضية تقوم على «مبدأ التحرر، في صناعة الشعر، من جميع القوالب الفنية الموروثة، المفروضة على الشاعر خارج موهبته الفردية وذوقه الشخصي»[٥٠].

وكانت فكرة مؤسسها يوسف الخال تقوم على اعتماد تقديم النموذج الشعري الغربي الذي كان يعتقد أنه «أمر أفاد الأدب العربي كثيراً». . ويجد أنه لم يكن بإمكانهم التكلم «عن الشعر ومفهوم الشعر الحديث وليس عندنا نماذج شعرية عالمية حديثة»[٥١].

إن أبرز القضايا التي كانت مطروحة على الشعر والشاعر إبان الفترة التي سبقت صدور مجلة شعر، أو تزامنت معها، تتلخص في:

١ ـ التجديد باعتباره «حركة تغيير جذري، في الشكل كما في المضمون». فالسياب نفسه كان قد طرح التجديد ببعده هذا الذي شايعه فيه شعراء آخرون. .

٢ ـ موقف الشاعر في عصره، ومن قضايا عصره. .

٣ ـ موقف الشاعر من تراثه، ومن التراث الإنساني. .

ولم تبعد «جماعة شعر» في شيء عن هذه القضايا. . فكانت لها تصوراتها الواضحة، والمعلنة بشأنها. . بل نجدها دائمة التأكيد عليها، سواء من خلال افتتاحيات المجلة، أو عبر كتابات أعضائها، أو من خلال أحاديثهم. .

ـ وبما أن «شعر» كانت قد طرحت نفسها كتيار ثوري، فإنها نظرت إلى الشعر «باعتباره فعلاً إنسانياً، وممارسة خلاقة (. . .) فالشعر الذي كان يشكل فيما مضى مجرد نظرة أفقية تكون الصلة فيها بين الإنسان والعالم صلة شكلية، قد أصبح هنا مغامرة إنسانية تذهب ـ مسلحة بالشك ـ إلى البحث عن (حقيقة خاصة فيما وراء وقائع العالم). أما «القوانين الخاصة» بهذا البحث الذي وضعه أدونيس في إطار ما أسماه «المغامرة»، فهي (قوانين الرؤيا والمغامرة فيما وراء حدود العالم الذي دجنه المنطق، والذي يمارس بدوره الإخضاع، إنها قوانين الحرية والابتكار)»[٥٢].

ـ أما موقف الشاعر في عصره، ومن قضايا عصره، فقد تفاوت عند «شعراء الجماعة» وإن كان يعبر عن جوهر واحد، هو: إن الشاعر رسولي وليس صاحب رسالة. وإذا كان يوسف الخال يرى في الأدب والفن «تعبيراً عن الحياة» التي هي «وليدة العقل»، فإن أدونيس يرى أن طبيعة الشعر «طبيعة تنبؤية ورؤياوية، تقوم على كسر الآفاق المغلقة لمثل هذا العالم (عالم التراث) بغية الانفتاح على عالم أوسع». فالشعر، في منظور أدونيس، «هو هذا البحث عن تجاوز دائم».

ـ وفي ما يتصل بالتراث، كان همّ معظم «جماعة شعر»، ولا نقول كلهم، هو أن يضيفوا إلى هذا التراث ـ كما صرح بذلك يوسف الخال غير مرة ـ ولكننا حين نتمعن في موقفهم هذا نجده «موقفاً انتقائياً» عند البعض، «آيديولوجيا»، في وجه من وجوه الأيدلوجيا، عند أدونيس بوجه خاص[٥٣]، مرفوضاً كلية عند أنسي الحاج[٥٤]، ومرفوضاً «كنموذج للإبداع» عند نذير العظمة ـ مع القبول به كغذاء يساهم مساهمة فعلية في تكوين الشخصية الفنية[٥٥].

ولكنهم، جميعاً، «كانوا يرجعون إلى نماذج التمرد والتجديد في التاريخ العربي، ولكن هذا يترجم رغبة بتبرير مبدأ المبادرة الثورية الجديدة أكثر مما يكشف عن إرادة في اكتشاف العلائق الأساسية بين هذه النماذج وضرورة التحول الحالي عبر انقطاع تاريخي طويل، أو، من جهة أخرى، في التركيز على الثوابت الجوهرية والتعبيرية التي يمكن استخلاصها من التراث

الشعري، والتي يمكن لها أن تتوهج في الانتاج الحديث»[٥٦].

ولعل أهم مبادىء «شعر» ـ كما أعلنها الخال ـ «هو أن تكون للشاعر أو الكاتب عقلية حديثة، أي موقف ايجابي منفتح إزاء التجارب المعاصرة في العالم».. و «العقلية الحديثة» ـ كما يفهمها الخال ويخصصها ـ «هي العقلية المتحررة من جميع المفاهيم المتوارثة، بحيث تتيح لها هذه الحرية أن تعيد النظر في هذه المفاهيم، جيلاً بعد جيل، بل يوماً بعد يوم، فلا يتبناها لكونها مفاهيم موروثة، بل يستطيع أن يقف منها موقفاً موضوعياً، ويفحصها، وينقدها، ويحكم عليها».

وحين نعود إلى واقع «الجماعة» نجدهم يعيشون حالة اقتلاع ونفي أوقعتهم في ما يمكن أن ندعوه «تغذية التناقضات»، حتى داخل «مشروعهم الشعري»، مما أسلم «التيار» إلى نوع من الفوضى التي يدعوها يوسف الخال «الفوضى العامة».

ومن بين ما نرصده في المسار الفكري للمجلة وقوفها المعلن ضد الالتزام، وهو موقف يعبر عن حالة الاقتلاع والنفي هذه.. ومن خلال موقفهم هذا عبروا عما يمكن اعتباره «عدمية قومية»..

فإذا ما عبرنا هذه الالتباسات ـ من غير أن نتجاوزها ـ يمكن القول: إن مجلة «شعر» كانت قد مثلت «مشروعاً له أساسياته في الحياة الشعرية العربية، كانت تهدف منه إلى «تجاوز حقل الشعر لتبلغ جميع مظاهر الحياة العربية المعاصرة»[٥٧]، فعملت على توليد «نظامها الخاص». غير أن هذا «النظام» ذاته هو ما تسبب في فشلها، وبالتالي نهايتها.. هذه النهاية التي طرحت على «الجماعة» أسئلة من نوع مغاير لتلك «الأسئلة ـ الحقائق» التي بدأوا بها، ومنها.

فكان هناك التساؤل عما إذا كانت «نهضة الشعر العربي الحديث قد بدأت بالتعثر، والوقوف أمام الباب المغلق»؟ أم أن «إبداع روادها قد جف بضغط الحاجة والبيئة وانحراف الذات»؟ أم أن الحركة قد «جمدت وبدأت تتطلع أفقياً»؟ (أنسي الحاج ـ افتتاحية العدد ٢٧ ـ).

أم هي الأزمة التي «رافقت وترافق كل فتح شعري جاد وسريع وغير متوقع»؟ (عصام محفوظ ـ في افتتاحية العدد ما قبل الأخير من «شعر»).

أما أدونيس فقد فسر الأزمة «بكون المجلة لم تستطع أن تنتقل بالسهولة إلى الجانب الإيجابي من مهمتها التحويلية، بعد أن أنجزت، بنجاح، الجانب «السلبي» منها، والمتمثل بتحطيم القلعة الشعرية القديمة»[٥٨].

إن مجلة «شعر» «كانت بلا شك البداية الحية الفاعلة بالنسبة للحداثة الشعرية»[٥٩] حيث شكلت في واقع الشعر الجديد ما يمكن اعتباره إطاراً كاملاً لمدرسة شعرية وإن كنا نجد بين جماعة المجلة من لا يعتبرها كذلك، بل يرى أنها «كانت حركة جمعت بين مواهب وخبرات متنوعة، وهذا سر أهميتها»[٦٠].

وإذا كانت مجلة «شعر» قد ركزت «المفاهيم الأساسية» للحركة الشعرية الجديدة، فإن الأسئلة التي طرحتها «كانت أكبر بكثير من قدرتها الإبداعية»، فهي اجتماعياً، كانت قد بدأت «من أعلى السلم لتمسك بالفراغ»، وذلك من خلال إرسائها مفهوم اللعب، وترسيخها «عن قصد أو غير قصد، الاتجاه الشكلي في القصيدة الحديثة»، بحيث أصبح هذان الاتجاهان «موضوعات شعرية وقيماً إبداعية خالصة، وصار التفنن في صناعة شكل القصيدة مطلباً أساسياً يتحكم في القصيدة نفسها، فيغرقها في الذهنية التي جاءت الحركة الجديدة أصلاً لإلغائها من عالم الشعر»[٦١].

أما إذا كانت «حركة» قد أسست، على مستوى المبادىء، حقلاً حراً للحوار والمواجهة الشجاعة والضرورية لكل محاولة بنائية لاحقة» ـ كما يرى كمال خير بك ـ فإن هذا «الحقل» يستوي اليوم بوجود شاعرين هما: أدونيس، ومحمود درويش.. فهما بقدر ما يمثلان من لقاء على أرض العطاء المهم والمتفرد بتميزه في مرحلتنا الراهنة، فإنهما يمثلان «عنصر الصدام»، حيث يشكل كل منهما «طريقه الخاص» إلى هذه «الحالة البنائية» الجديدة التي يبدو وكأنهما الوحيدان فيها، على مستوى العافية، ونحن نشارف نهايات القرن العشرين.

● **خاتمة: حقائق.. وتساؤلات:**

إنها وقفة عند مرحلة من التاريخ مهمة، كما هي مهمة وقفة التاريخ عند هذه المرحلة التي أرغمت الحياة، الفكرية والأدبية والإبداعية، على التطور من خلال ما تبنت من «مذاهب جديدة»، فقد كانت هناك أجيال متتابعة، هي ما شكلت حركات

هذه «المتـوالية»، تريد أن تبنـي، عن طرق الفـكر والأدب والإبداع، «صورة ذاتها»، فتفرض رؤيتها على العصر، لتكون وجوداً في عصر. وكان في ما كتبه كل جيل في هذه «المتـوالية المجددة» (مرآة) انعكست فيها صورة ذاته وعصره.

وفي مواجهة واقع شعرنـا المعاصـر، كمـا نتمثلـه من خلال «متوالية التجديد» هذه، يواجهنا السؤال المنبثق عن هذا الواقع ذاته.. وهو:

ـ هل توقف شعرنا اليوم عما كان له من مسـارات التطـور؟ وهل أن «التجديد» الذي أعطيناه صفة «الحركة»، هو «التطور الأخير» في «متوالية التجـديد» هذه؟ أي: هل استوعبـت هذه «الحـركة»، بمـا كان منهـا حتـى الأمس، جميع «معـطيات الحداثة»، وأذابتها في ما تولد عنها من «أشكال شعرية» و «صيغ أدائية» بحيث نجد أنفسنا اليوم في مواجهة الجدار؟

إن سؤالاً آخر يطرح نفسه في مواجهة سؤالنا هذا، وهو:
ـ إذا كنا قد أعطينا التجديد، من قبل، صفة «الحركة»، فهل يعني هذا أن هذه «الحركة» تنتقل «انتقالاً كيفياً» قد يقودهـا إلى التوقف والاستقرار في مرحلة من مسارها، أم أنها بحاجة إلى ما يندفع بها ـ وهو هنا «القوة الشعـرية» المجـددة، والمتجـددة عن حق؟

ثمة سؤال آخر:

ـ هل أن «تقاليد» القصيدة الجديدة، التي حرص غير واحد من روادها على تأكيدها.. هل أذابت في داخلها «الطاقة التجديدية» كلها، فحولتها من «قوة» تنتقل بالفعل الإبداعي ذاته، إلى «طاقة ذاتية» داخل «نظام» من «العلاقات الشعرية» لم تستطع تجاوزه وتخطيه؟

لا أعتقد أن هذه الأسئلة جديدة علينا.. فهي في دخيلة كل معني بالشعر منا..

وهي أسئلة طرحت، بصيغة أو بأخرى، يوم أصـدرت نازك الملائـكة كتابهـا: «قضـايا الشعـر المعـاصر» (١٩٦٢).. طرحـه المبدعون في مواجهة الكتاب.. وطرحه النقد في مواجهة الاثنين: الكتاب، وواقع الشعر منذ الستينات.. حين وجد هذا النقد أن «النموذج» الذي أصبح سائـداً في الحياة الشعـرية العـربية، في واقعها هذا، يفتقد القدرة على توجيه حياة القصيدة الجديدة..

إن ما جاءت به نازك الملائكة، على مستوى النظر إلى الشعر، لا يمـكن أن ينتج إلا ما تدعـوه الأدبيات السياسية بـ «الحـرية الموجهة»، حيث لا يمكن أن تخرج لنا ـ في ضوء «تعليماتها» ـ غير «نماذج مقهورة»، تصبح، بحد ذاتها، أساسـاً ومنطلقـاً لتقليدية جديدة من داخل «حركة التجديد» ذاتها، إن على مستوى الشعر أو على مستوى المفهوم الشعري. وهنـا تصبح العملية الشعـرية ليست أكثر من عملية «إنتـاج للتقليد»، بعـد أن كانـت «ثـورة» عليه.

فماذا كان الرد على ذلك؟

للأسف لم يكن الرد في صالح الشعر، ولا في صالـح حركة التجديد فيه..

ـ فالشعراء الذين وضعوا أساسيات التجديد، أو نهضـوا بهـا كانوا قد «أطروا» حركتهم الذاتية ووضعوها في سياق أصبحـت فيه غير قادرة على تجاوز ما كان، أو تخطيه.. بل كانت استجابة غير واحد منهم، على مستوى الخلق الشعري، استجابة ضاغطة باتجاه «تحديد الشعر» وليس باتجاه «تجديده».

ـ في حين برز «تطرف مقابل» لم يكن يمتلك الموهبة والفـن، وليسـت له القـدرة على خلـق ما يؤهلـه لأن يجعـل من «العملية الشعرية» عملية تسير باتجاه تجديد روح الشعر ومبناه، بما يفتـح آفاقاً جديدة أمـام الحـركة التجـديدية، بل كان ـ باجتماع ضعف الموهبة ونزعة التطـرف ـ قد حقـق ما يمـكن أن ندعـوه «تراجعـاً شعرياً» في حياة البعض، و «تخريبـاً شعـرياً»، كما هو في مسـار بعض آخر. فاتجه معظم العمل الشعري نحو «شكلانية مقيتة»، وأصبح «هتك المعنى» و «تحطيم الصورة» و «رعونة التعبير» من أخص خصائص الكثير مما يكتب في إطـار الاتجاهـات الشعـرية السائدة اليوم.. إلى جانب سيادة «الـرؤية العـدمية» بطرفيهـا: «العدمية اللغوية» و «العدمية الرؤيوية». فمعظم النماذج الشعرية السائدة في الكتابة الشعرية الراهنة نماذج لا تنفتح على شيء، إنما هي «نماذج لفظية» في الغالب، مبنية على «اللغة»، ولا شيء سوى اللغة ـ وكأنها «الحقيقة الوحيدة» في الشعر..

.. أين يكمن الخطأ في هذا الواقع، إذن؟

الخطأ هنا ليس واحداً، بل هو متعدد، ومن وجوه هذا الخطأ في هذه «الحركة التجديدية»:

ـ إنها لم تحفظ «قوانين الحركة»، التي هي «استمرار» و «قدرة» على هذا الاستمرار.

ـ وأنها بدأت بالحرية.. ثم عمدت إلى إلغاء «شرط الحرية»، أو «قلبت موازينها» بما اقترب بها من الفوضى..

ـ وأن عدداً من شعرائها أرادوا للتجديد أن يظل على «ايقاعاتهم»، وبايقاعاتهم وحدها، بنوع من «الإرضاء الغريزي» لما في نفوسهم من «رغبة الأبوة».

ـ وإن الأجيال التي أنبَتَتْ في الحياة الشعرية العربية منذ الستينات لم تستطع كتابة نموذج شعري متقدم ـ إلا باستثناءات قليلة، لا تشكل «حركة»، ولا تفصح عن «جوهر جديد» في واقع الحركة.

لقد كان الشعراء الرومانسيون، الذين ساد اتجاههم الحركات الأولى من «متوالية التجديد» في عصرنا.. كانوا ينامون ليحلموا.. أما من أعقبهم فجاؤوا يحملون حلمهم معهم، وهو حلم تغيير العالم..

فهل سيتواصل الشعراء بهذا الحلم، ونحن على مشارف القرن القادم؟

إن الجواب، عندي، موضع شك كبير في واقع شعر اليوم، وفي واقع شعراء اليوم[1].

(١) ألقي في مهرجان المربد الثامن ببغداد (٢٤/ ١١ ـ ١/ ١٢/ ١٩٨٧).

الهوامش:

(١) لا ننكر، بطبيعة الحال، أن هناك محاولات عديدة سابقة عليهما، ولكنها ظلت محاولات في إطار الشكل، فهي لم تفعل شيئاً أكثر من كسر الشكل التقليدي للقصيدة العربية.
(٢) كمال خير بك ـ حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ـ ص ١٩٠.
(٣) نفسه ـ ص ١٩٢.
(٤ و٥) أدونيس ـ سياسة الشعر ـ ص ص ١٠، ١٢.
(٦) السلفي، أو التقليدي ـ بمفهوم الكاتب الإيطالي «جيلو بيوفيني»: «هو الذي يمثل وعياً للطبيعة البشرية تختلف أصوله وجذوره عن أصول وجذور وعينا المعاصر، أو تتناقض معه، بحيث تبدو المعايير والعناصر النفسية والتحليل في مستوى واحد جامد كأنما كل شيء مصبوب في قوالب محددة خالية من الحيوية». أنظر: مجلة «الهلال» عدد يوليو (تموز) ١٩٦٥ ـ ص ١٥.
(٧) من أبرز من أكد على هذه الناحية في ما كتب من نقد: جبرا إبراهيم جبرا، ومحمد النويهي... إضافة إلى شعراء مجلة «شعر» ونقادها.
(٨) كمال خير بك ـ نفسه ـ ص ص ٣٦٢، ٣٦٣.
(٩) نفسه ـ ص ٢٨١.
(١٠) أنظر مقدمة الطبعة الرابعة من كتابها «قضايا الشعر المعاصر» ـ بيروت ١٩٧٢ ـ ص ٥.
(١١) نفسه ـ ص ٦.
(١٢) المصدر نفسه ـ ص ٧.
(١٣) المصدر نفسه ـ ص ٧، ٨.
(١٤) المصدر نفسه ـ ص ١٦.
(١٥) المصدر نفسه ـ ص ١٧.
(١٦) سياسة الشعر ـ ص ٥.
(١٧) إنها في كتابها هذا: «الصومعة والشرفة الحمراء» (ط ٢ ـ بيروت ١٩٧٩) الذي كتبته العام ١٩٦٤، ونشر في طبعته الأولى العام ١٩٦٥، تقول إنها أعجبت بعلي محمود طه في مطلع حياتها الشعرية، وإنها عاشت مع شعره سنوات كثيرة من صباها (ص ٥) وهو عندها ـ كما تراه ـ كان قد «بدأ حياته الشعرية باتجاهات ملأت ذهنه خلالها أفكار فلسفية منغومة ومشاعر صوفية كانت تأخذ بذهنه حتماً وهو في خضم العاطفة المشتعلة، وهذا ما رمزت إليه بكلمة «الصومعة»، بينما تعبّر «الشرفة الحمراء» عن المرحلة التالية من حياته حين اتجه إلى اللهو والعبث هارباً من روحانيته بمقدار ما استطاع، متوقفاً إلى حدّ ما عن التفكير في (الزمن) و (الأعماق) والأغوار والمعاني الروحية» ص ٦.
(١٨) كما هو الأمر في كلام الشاعر عن «تجربته»، فإن تمجيدها الآخر ـ كما فعلت نازك مع علي محمود طه ـ يعني تمجيداً غير مباشر لذاتها، حيث تتبدّد ظلال الموضوعية، وتتفكك عناصر النظر النقدي، ليصبح الموقف تأكيداً «للذات الكاتبة» عبر «الذات المكتوبة»، التي تصبح، في هذه الحالة، «قناعاً».. حيث تكون هناك «ذات غائبة» هي المجال الخفي والمحرك للدراسة، و «ذات ظاهرة» مدروسة من خلال الأولى، وفيها يتم «تبادل القيم» للتعبير عن «قيمة واحدة»، هي القاسم المشترك بين الاثنين، كما هو الحال في مثال نازك الملائكة وعلي محمود طه:
(١٩) أدونيس ـ سياسة الشعر ـ ص ١٦٦.
(٢٠) يوسف الخال ـ الحداثة في الشعر ـ ص ٣٣.
(٢١) قضايا الشعر المعاصر ـ ط ١ ـ ١٩٦٢ ـ ص ٣٧.
(٢٢) نفسه ـ ص ٣٧.
(٢٣) أنظر: أدونيس ـ سياسة الشعر ـ ص ١٧٨ ـ ١٧٩.
(٢٤) أدونيس ـ الشعرية العربية ـ ص ص ٩٣، ٩٥، ٩٦.
(٢٥) نفسه ـ ص ٩٨، ٩٩.
(٢٦) أفاعي الفردوس ـ المقدمة: «في حديث الشعر».
(٢٧) كمال خير بك ـ المصدر نفسه ـ ص ١٢٩.
(٢٨) المصدر نفسه ـ ص ص: ٤٣، ٤٤.
(٢٩) المصدر نفسه ـ ص ٤٤.
(٣٠) المصدر نفسه ـ ص ص: ٤٣ و ٥٢.
(٣١) المصدر نفسه ـ ص ٤٦.
(٣٢) المصدر نفسه ـ ص ص: ٤٧، ٤٨ ـ ويعني كمال خير بك بـ «الألهة»

هنا «إحالة الشيء سماوياً وتزويده بالألوهية» ـ أي Divinisation .
ويمكن إيراد بعض الأمثلة على مثل ذلك، كقوله:
ـ «إنّ إلهنا فينا» (قصيدة في المغرب العربي).
ـ «حين دفّأت بلحمي عظام الصغار.
حين عرّيت جرحي وضمّدت جرحاً سواه.
حطّم السور بيني وبين الإله»، (قصيدة: المسيح بعد الصلب).
(٣٣) المصدر نفسه ـ ص ٤٨.
(٣٤) قصائد من بدر شاكر السياب ـ اختارها وقدم لها أدونيس ـ ص ١٠.
(٣٥) أدونيس ـ المصدر نفسه ـ ص ص ٧، ٨.
(٣٦) كمال خير بك ـ المصدر نفسه ـ ص ٣٧٣.
(٣٧) جهاد فاضل ـ قضايا الشعر الحديث ـ حديثه مع يوسف الخال ـ ص ٢٨٩.
(٣٩) من حديث معه أجراه منير العكش ـ أنظر: أسئلة الشعر ـ ص ١٦٧.
(٤٠) المصدر نفسه ـ ص ١٦٥.
(٤١) كمال خير بك ـ المصدر نفسه ـ ص ٧٠
(٤٢) مجلة «شعر» ـ العدد الرابع ـ السنة الأولى.
(٤٣) مجلة «شعر» ـ العدد العاشر ـ ربيع ١٩٥٩.
(٤٤) منير العكش ـ المصدر نفسه ـ ص ١٤٧.
(٤٥) من حديث معه أجراه منير العكش ـ المصدر نفسه ـ ص ١٤٧.
(٤٦) منير العكش ـ المصدر نفسه ـ ص ٥٨، ٥٩ ـ ويراه منير العكش:
«إبداعياً، أول من اقترب بأسلوبه من أسلوب الترجمة الإنجيلية بشكل حميم ومؤثر في الآخرين، وأول من وضع تلك المفردات ذات المدلولات الإنجيلية الصرف في الشعر العربي الحديث، وأول من دخل إلى الإنجيل من الشعراء المحدثين ولم يخرج منه»، محققاً «للشعر العربي أول توازن بين حلم إنجيلي وتوصيل من نوعه» / ص ٦١ ـ ٦٢/.
والخال نفسه يؤكد هذا: «أنا مسيحي تراثياً، أي إنني أحمل نظرة في الوجود مستمدة من المسيحية وتجدّد مفاهيمها عبر التاريخ». / المصدر نفسه ـ ص ١٦١.
(٤٧) مجلة شعر ـ العدد ١١ ـ صيف ١٩٥٩.
(٤٨) المصدر نفسه.
(٤٩) نذير العظمة ـ من حديث معه أجراه جهاد فاضل ـ قضايا الشعر الحديث ـ ص ٤٤٣.
(٥٠) شعر ـ ١٢ ـ خريف ١٩٥٩.
(٥١) يوسف الخال ـ من حديث معه ـ قضايا الشعر الحديث ـ ص ٣٠٠.
(٥٢) كمال خير بك ـ المصدر نفسه ـ ص ص ٧٣، ٧٤.
(٥٣) إن أدونيس يؤكد على ما يعتبره صيغة «موقف أساسي من العالم».
فحين سأله منير العكش عن علاقته ببعض شعراء النصيرية: الخصيبي، المنتجب العاني، وحسن بن مكزون.. قال بلا أهمية الأول، وثانوية الثاني.. أما الثالث فقال عنه: «شاعر، بمعنى أنه أول شاعر عربي حاول أن يعبّر عن الأيديولوجيا التي يؤمن بها شعرياً. لقد وضع آيديولوجيته شعراً. وهذه مهمة جداً في تاريخ الشعر العربي».
وزاد على هذا، فوصفه بأنه «شاعر عضوي»، يتمثل فيه «نموذج أولي للمثقف العربي الحديث، أي أن المثقف العربي الحديث هو الذي يكون مثقفاً عضوياً، لا عائماً» ـ ويعني بالعضوية، بالنسبة للمكزون، «أنه شاعر في خط جماعة». ثم يجد أن المكزون كان قد حوّل «الآيديولوجية إلى معاناة شخصية، أي أنه صهر العالم الخارجي في ذاته». / أنظر كتاب منير العكش: أسئلة الشعر ـ حديثه مع أدونيس/.
(٥٤) إن أنسي يقول مؤكداً: «لم أكتب ما كتبت من داخل الأدب العربي، والذين نفوا «لن» و «الرأس المقطوع» وغيرهما من كتبي خارج الحظيرة العربية هم على حق. ولن أبحث لنفسي عن جذور لأنني لا أشعر بحاجة إلى سوابق. في ميدان الشعر كما أفهمه وأحبّه (ونادراً ما أحبّ شعراً) ما من حاجة إلى «الأهل»، إلاّ ما كان متصلاً بالبديهيات.
أنظر: جهاد فاضل ـ قضايا الشعر الحديث ـ ص ٣٢١.
(٥٥) من حديث معه ـ قضايا الشعر الحديث ـ ص ٤٤٢.
(٥٦) كمال خير بك ـ المصدر نفسه ـ ص ٨١.
(٥٧) المصدر نفسه ـ ص ١١٨.
(٥٨) المصدر نفسه ـ ص ١٠٩.
(٥٩) منير العكش ـ أسئلة الشعر ـ ص ١٤٧.
(٦٠) نذير العظمة ـ من حديث معه ـ قضايا الشعر الحديث ـ ص ٤٤٢.
(٦١) منير العكش ـ ص ٣١.

من مضيق التقليد..
إلى فضاء الانطلاق
ـ في زيادة النقد الشعري العراقي ـ

حاتم الصكر

ـ ١ ـ

بعد أن اتخذت مسيرة شعرنا العربي الحديث وجهتها الجديدة؛ وانتصرت الحداثة منهجاً في الشعر، كما هي في الحياة، أخذ الكتاب العرب، ضمن تطلعهم إلى مستقبل الشعر ومصير مقترح الحداثة، يستذكرون المحاولات التجديدية في الشعر، منسلخة عن الوعي النقدي بها، سواء ما جاء ممهداً لها أو مصاحباً أو تالياً.

والغريب في أمر إغفال الباحثين، الريادة النقدية العربية، الموطئة للحداثة، امتلاك المحاولات النقدية الريادية لصفات الوضوح والاتساق في الهدف والمنطق معاً.

فلكأنما يريد المؤرخون للتحديث الشعري، أن يجعلوه (منقطعاً). أو كأنهم يغفلون، من جهة أخرى، السمات الحضارية في تلك الجهود الريادية.

أقول ذلك، وفي ذهني، الحوار والجدل حول التحديث، والتجمعات الأدبية، ومجلاتها، وبياناتها. .

ولكأن في إغفال الريادة النقدية، انتقاصاً من محاولات الرواد ذوي الأفق القومي والإنساني.

فهولاء الرواد ألغوا ـ عملياً ـ الحواجز بين الأقطار العربية، فتداعوا من المشرق والمغرب، والمهجر أيضاً، ليتولوا شأن التحديث الشعري كما أنهم لم يغفلوا الجانب الإنساني، متمثلاً في الصلة بالآداب العالمية، بطريق الترجمة أو التلخيص أو التعريف.

وهكذا بدأ الرواد منذ مطلع هذا القرن، شوطاً جديداً من أشواط النهضة يتمثل في محاولة خلق (مفاهيم شعرية معاصرة) تستجيب للحياة داخل العصر، بنفس القدر الذي ترسخ فيه ملامح أدب (قومي) متميز. وكان مفيداً أن يتزامن ذلك، مع بدء نهضة العرب التحررية، ونشاط الحركة الاستقلالية لفك الارتباط بالاستعمار المباشر، والتخلص من أشكاله الجديدة ـ كالانتداب والوصاية والأحلاف ـ .

ومثل هذه الإفاقة الضرورية، تتطلب نهوضاً ثقافياً وحضارياً موازياً لها: نهوضاً يرقى إلى التحدي الفكري القائم، ويعيد النظر في المفاهيم والوسائل السائدة. وإذا كان جيل (الإحياء) قد رأى أن مواجهة التحدي تتم بالعودة إلى القديم، وإحياء الأصول، فإن الحركة النقدية المصاحبة للتحديث، حاولت أن تفسر فهمها للنهضة، وأن تحدد علاقتها بالقديم، وصلتها بالآداب الأجنبية، ورأيها في المفاهيم الجمالية والتيارات الجديدة في الحياة والمجتمع. إن الرجوع إلى أصول النهضة النقدية الحديثة، يقتضي في رأيي الوقوف عند مفهوم (الشعر

العصري) لدى جرجي زيدان كما برز عام (١٩٠٥) في (الهلال) ودراسة مقدمة خليل مطران المهمة لديوان الخليل عام (١٩٠٨) وأدبيات أمين الريحاني (١٩١٠) وأفكار المازني والعقاد وشكري (١٩٢١) وآراء جبران خليل جبران وبيان الرابطة القلمية في المهجر (١٩٢٠) وآراء نعيمة في الغربال (١٩٢٣) ومقدمة الزهاوي لديوانه (١٩٢٤).

إن دراسة تلك المقترحات التي تتحدد كلها في الربع الأول من هذا القرن، يجب ألاّ تتوقف عند المحاولات الشكلية (التنظير للشعر المقطعي والمرسل والمنشور..) بل يجب أن تتناول المفاهيم الشعرية أيضاً كمفهوم الشعر، والربط بين الإبداع وذات المبدع، ومكونات الشاعر وصلته بالواقع والحياة والعصر، وبالآداب الأجنبية..

كما أن تلك الدراسة، يجب ألا تتوقف عند محطات أشّرها الباحثون، واستراحوا لتسلسلها، فجاء بعدهم من يكررها دون محاولة البحث عن مقترحات سبقتها أو عاصرتها..

وقد لاحظت شخصياً إهمال الباحثين لكتاب نقدي مهم هو (الباب المرصود) لعمر فاخوري[1]. طبعته الأولى الصادرة عام ١٩٣٨ لم تحظ بدراسة جيدة، رغم أن فاخوري يتحدث عن مفاهيم جديدة مثل (الحالة الشعرية) و(البناء الباطن) و(الخيال المبدع) ويتصدى للنظم المرذول والتقليد، ويشرح مفهومه للصدق والرؤيا والأحلام وللسوريالية (التي يترجمها: ما فوق الحقيقة والواقع). كما يشرح رأيه في (الآداب العامية: الفولكلور) والآداب المقارنة (التي يسميها: تاريخ الآداب بالمقابلة) ويشفع ذلك بتطبيقات نقدية معاصرة.

ذلك المثال من عقد الثلاثينات، يحفزنا للنظر جدياً في بعض المحاولات الرائدة التي لم تأخذ حقها درساً وتنويهاً.

وقد أكد في نفسي ذلك الاعتقاد، ما قرأته في كتاب يؤرخ لنظرية الشعر من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب[2]. فينص جازماً على أن «العراق لم يعرف قبل الأربعينات من هذا القرن صوتاً تجديدياً، غير صوت جميل صدقي الزهاوي ١٨٦٣ - ١٩٣٦».

ولقد وجدت في هذا الجزم، وذلك الإغفال، ما يدعو لتسليط الضوء بالإشادة والتنوية برائد من رواد النقد الشعري في العراق هو (رفائيل بطي)[3] (الموصل ١٩٠١ - بغداد ١٩٥٦) الذي كان الربع الأول من هذا القرن مجال نشاطه التجديدي سواء بما نشر في مجلته (الحرية)، أو ما نشر من كتب ومقالات له، تدعو إلى التجديد..

- ٢ -

لكأن العراق الذي شهد ولادة الشعر الحديث في النصف الثاني من أربعينات هذا القرن، قد مهد في الربع الأول منه، لهذا التجديد المقترح.

وإذا شئنا تقديم رفائيل بطي، ناقد شعر مجدداً، ورائداً، فإن علينا أن نتجاوز ركاماً كبيراً من الأحداث التي عاشها خلال حياته. لا سيما معاركه الصحفية والسياسية في عشرينات قرننا، حيث توجت جماهير العراق رفضها للانتداب البريطاني، بثورة عام ١٩٢٠ التي دامت حوالى خمسة أشهر، وأضطرت بريطانيا على أثرها إلى تغيير سياستها في العراق. وتم تتويج فيصل ابن الحسين ملكاً على العراق في ٢٣ آب ١٩٢١، بينما تولى السير برسي كوكس المندوب السامي البريطاني، الحكم الفعلي. وأبرمت بعد ذلك المعاهدة العراقية - البريطانية في ١٠ تشرين الأول ١٩٢٢.

تبع ذلك بروز الأحزاب السياسية الوطنية بينما حصلت شركات النفط الأجنبية على المزيد من امتيازات الحفر والتنقيب[4]..

وازدهرت المعارضة السياسية والصحفية، مما خلق جواً مناسباً لنشر الأفكار التجديدية، التي لقيت بالطبع معارضة ومقاومة.. وانعكس أثرها في النظرة إلى الأدب - والشعر خاصة - فلم يَحبذ المجددون أن يكون الشعر تقليداً للغرب لأن ذلك يعني الارتباط به..

إن دور رفائيل بطي في السياسة والصحافة، سيكون ثانوياً بالنسبة لدراستنا التي تريد الوقوف على (ملامح) نظريته الشعرية، مما يضطرنا إلى إغفال ما احتشدت به حياته من أحداث: تتذبذب بين نفيه وسجنه (١٩٤١) وبين تسلمه منصباً وزارياً (١٩٥٣) وعمله الصحفي خلال ذلك في الزمان والبلاد والعراق، ومعاركه الصحفية والأدبية الكثيرة[5].

لكن المرحلة الأهم التي لا بد لنا من الوقوف عندها، هي

إصداره مجلة (الحرية) التي يشير عددها المزدوج (الأول والثاني) إلى صدورها في بغداد في الخامس عشر من تموز ١٩٢٤. وقد صدرت منها عشرة أعداد في سنتها الأولى، وعشرة أخرى في سنتها الثانية التي ختمت بإعلان (انفصال) بطي عن رئاسة تحريرها. وسوف نجده بعد ذلك متابعاً الكتابة في الأبواب التي ابتكرها في (الحرية) بانتظام في مجلة (المعرض) التي كانت تصدر شهرية في بغداد منذ تشرين الثاني ١٩٢٥.

يتضح منهج (الحرية) منذ افتتاحية عددها المزدوج المعنونة (استهلال الحرية). فهي تؤكد أن «لا حياة حقة إن لم يحرر الأحياء أنفسهم، لأن الحرية أكسير الحياة».

وهكذا تأتي المجلة بدورها «عاملاً حراً نافعاً في خدمة هذه النهضة التي دب دبيبها في البلدان العربية. ولها من نهجها القومي ما يجعلها صلة الإخاء بين أبناء العرب، كما أنها الرابطة التي تربط بين أدبائهم ومفكريهم...» والمجلة طامحة لتكون «ذات أثر بيّن في حياتنا الأدبية. ولنا من اسمها وشعارها ما يضمن لها السير على صراط مستقيم. والعيش في فضاء حر فسيح على الدوام..».

واختتمت المجلة استهلالها بصرخة مثلثة موجهة للمفكرين العرب والشعراء والكتّاب:

«فلنحرر ضمائرنا يا مفكري العرب!
ولنحرر ألسنتنا يا شعراء العرب!
ولنحرر أقلامنا يا كتاب العرب!»

وهذا الاستهلال الذي وقعه رفائيل بطي رئيس تحرير (الحرية) وعبد الجليل رزق الله صاحب المجلة ومديرها، واضح العبارة، والهدف..

ولقد سعت المجلة منذ عددها الأول لتأكيد مبادئها. فراحت تعرف بالنتاج الثقافي العالمي وتنشر الشعر الأجنبي المترجم تحت عنوان ثابت هو (أدب الغرب). ومن أشهر الترجمات التي نشرتها المجلة: فصل من جحيم دانتي بترجمة عبد المسيح وزير. ومختارات من شعر سافو وحياتها. وكذلك تلخيص أبرز الكتب العالمية مثل (بشر كالآلهة) لويلز.

وينطلق بطي في ذلك من الاعتقاد بأن (الأدب العصري) محتاج إلى أن ينفتح على ما أبدع الغربيون من فنون وآداب، شأنه في ذلك شأن الحياة العصرية. في إحدى خطب بطي[٦] عام ١٩٢٦، وعنوانها (منهاجنا في الحياة الجديدة) يحدد ستة مبادىء يرى أنها ضرورية للحياة الجديدة التي شملت المجتمع البشري كله.

وهذه المبادىء أو المواد هي:

- الجرأة في قول الحق والصراحة في الكلام.
- تحرير الصحافة من ربقة الجمود.
- إصلاح التعليم وإشراك الجنسين فيه.. ووضع منهج علمي له.
- تحرير المرأة ومساواتها بالرجل.
- تعلم العلم الغربي ولغة الغرب وحضارته.
- إحلال الماديات محلها من الاعتبار، ومعرفة قيمتها في الحياة.

ويختم بطي خطبته بالقول: «فأمامكم طريقان: الحياة الحقة ومماشاة التطور، أو الموت المحتم. وليس هناك سبيل وسط بين الحياة والموت». ويمكننا أن نعد هذه الخطبة، بياناً يجمل أفكار بطي العامة، وتأكيداً لانسجام أفكاره مع منحاه التجديدي الذي تجلى بأوضح صورة في دعوته إلى الأدب العصري، و(العصري) وصف لمضمون شامل وليس وصفاً شكلياً. أي أن القول بشعر عصري مثلاً، يستوعب نماذج من الشعر الطلق (المنثور) ـ وأخرى من الشعر المكتوب بالطريقة التقليدية، وقد نشر في مجلته نماذج من هذا الشعر وذلك تحت باب (الشعر العصري).

ذلك أنه يرى (العصرية) منظوراً فكرياً له أشكال عدة. ولا تتحقق العصرية إلاّ بالحرية الفكرية. لذا نجده يخصص جزءاً كبيراً من مجلته، وعلى مدى حلقات، للحركة الفكرية في البلاد العربية وتاريخها، كما يعرف بالنظريات الحديثة كنظرية النشوء والارتقاء، ويشيد بالمنجزات العلمية متابعاً المخترعات وتطور الحياة بما يدخل عليها من تحديث..

وربما دفعه تطرفه في التحديث إلى التنكر للماضي الحضاري، وذلك ما جاء في خطبته الآنفة الذكر حيث عد الماضي القريب (عهد الظلمة) ووصفه بأنه (عهد أسود) ودعا إلى تخطي تلك العصور وصولاً إلى يومنا.

أما الماضي البعيد، متمثلاً بحضارات العراق المتعددة. . . فهو يرى ـ بعد تقدير تلك الحضارات وما امتازت به ـ أنهـا لا تلتئم مع حاجات اليوم، ويدعو إلى دراستها، والإفادة منها في (تكوين القومية). . لكنه لا يراها نافعة في (الحياة الجديدة).

ويمكن تعليل هذا التطور بانحياز الكاتب إلى الحياة المعاصرة ورغبته في اللحاق بالأمم المتحضرة.

فالواقع أن اندفاع بطي وحماسته في طرق التحديث، لم يأتيا بفورة عابرة، أو بمسايرة لحداثة سائدة. وإلاّ لارتد على أفكاره لاحقاً، كما حدث لأغلب دعاة التجديد العرب. .

لكن بطي متوازن في اندفاعه، فهو يربط ـ منذ البدء ـ الأدب بقوانين الحياة. فما دامت الحياة متطورة فالأدب مثلها في التغير والتطور.

ويرى أن النوع الشعري لا ينسخ سابقه ـ كما سنوضح في تفصيل آرائه ـ وقد اكتملت شخصيته المتوازنة برعايته الجديدة في كل فن، ونزوعه إلى كتابة تاريخ وطنه. فهو صاحب محاولات رائدة في التأريخ للطباعة والصحافة في العراق، وكتابة سير مفصلة لأعلام العراق في الأدب والثقافة. كما أنه ذو نزعة تحديثية في الفن الصحفي ذاته.

لقد حفلت (الحرية) على مدى الأعداد التي حررها، بزوايا وأبواب مستحدثة كخواطر المحرر، وأحاديث المشاهير، وحديث المجلات، وإخوان الأدب، وفتاوى الحرية، والشعر العصري، وتلخيص الكتب الغربية الحديثة، وأدب الغرب، ورابطة الذوق (التي تضم التعريف بكتاب الحرية وشعرائها وبعض الأخبار والمتابعات الأدبية)، والصحافة والتأليف (التي تعرف بالاصدارات الجديدة)، ومجالي النقد والمناظرة. .

وفي جريدة (البلاد) التي أسسها بطي وظل يصدرها حتى وفاته، قدم نموذجاً لصحافة عصرية متطورة، خصصت صفحات للمرأة والتاريخ والنفط وغيرها لأول مرة في تاريخ الصحافة العراقية[٧].

هذه الاهتمامات المتكاملة، والآراء العصرية المنسجمة، تسمح لمن يراجع نتاج رفائيل بطي بوصفه بالشخصية المؤثرة ذات النظرة الكلية. ولهذا لم يتراجع عن أفكاره. . بل توجها عام ١٩٤٧ وهو مقيم في القاهرة بتقديم ديوان بدر شاكر السياب الأول (أزهار ذابلة) منوها بما ينتظر الشعر العراقي على يديه من عصرية وطلاقة وتجديد[٨].

لقد وجد في السياب أخيراً، نموذجه الشعري المجدد المجسّد للانطلاق الذي حلم به فقال: «هذا الانطلاق في نفس الفتى الحساس، قد جعله يرسل شعره على سجيته من غير أن يتقيد دائماً. . فشعره من اللون الجديد في وادي الرافدين، وهو غير مألوف عند من ينشدون الشعر عندنا. إلا أنه يتسم بميسم العصرية. . ».

ولم يخب ظنه هذه المرة. كما خاب حين قال عام ١٩٢٢ في الزهاوي:

«ولا نكران في أن الزهاوي مجدد الشعر في العراق. وهو الذي خرج به من مضيق التقليد إلى فضاء الإطلاق. متحاشياً المبالغات، ومسايراً لروح العصر»[٩].

ـ ٣ ـ

أراد بطي أن يكون (سحر الشعر) جزءاً أول لكتاب في ثلاث حلقات كما يقول في تقديم الكتاب (إلى القارىء) مؤرخاً في ١ نيسان ١٩٢٢. والحلقات هي:

الأولى: مقالات وقصائد في الشعر والشعراء.
الثانية: أبحاث انتقادية في الشعر والشعراء.
والثالثة: أمثلة من الشعر الراقي ـ العربي والإفرنجي.

إلا أن بطي لم يصدر سوى الجزء الأول، الذي ضم: محاضرة مطولة في الشعر للزهاوي، مسبوقة بترجمة له كتبها بطي، ومقالة بعنوان (الشعر) لمعروف الرصافي. وقصيدتين عن الشعر للرصافي: أنا والشعر. وخواطر شاعر. وافتتاحية لمجلة المقتطف بعنوان: الشعر والشعراء. ومقالتين لجبران هما: أنا غريب في هذا العالم، والشعر والشعراء ـ ومقالتين للعقاد: الطبع والتقليد في الشعر العصري ـ وأقوال وملاحظات في الشعر. ومقالة لميخائيل نعيمة ومثلها لكل من أمين واصف وحليم دموس والرافعي وأنيس المقدسي وعبد الرحمن شكري والمنفلوطي وقصيدة لفؤاد الخطيب.

وفي الترجمة: هناك مقالتان لتوماس كارليل والفرد ده موسيه

وقصيدة لجون كيتس.

إن ما فعله رفائيل بطي في (سحر الشعر) لا يتعدى الإعداد والتحرير. لكنه يكشف ميله نحو الابتكار في التأليف. فهذا اللون غير شائع حتى الآن في تآليفنا. كما أن الكتاب مهم في مسيرة النقد الشعري العراقي. لأنه جاء والاختلاف حول التجديد في ذروته. وكانت دعوة الزهاوي إلى الشعر المرسل تجد أصداء متباينة في القبول الحماسي أو الرفض المطلق.

ولقد كانت حالة الشعر عربياً تمور بحركة مماثلة: فقد صدر (الديوان) للعقاد والمازني، وضم هجوماً شديداً على (شوقي ومدرسته). كما زار أمين الريحاني العراق وبعض الأقطار العربية عام ١٩٢٢. ونشر كثيراً من شعره المنثور في الشرق فأثر في شعرائه. وشاع الشعر المنثور في الصحف والمجلات والكتب. حتى أن رفائيل بطي أصدر كتاباً أسماه (الربيعيات)[١٠] محاكياً (الريحانيات) لأمين الريحاني.

وبين هذه الاصدارات والأحداث كان نعيمة قد أصدر (الغربال)، وصلت طبعة القاهرة من ديوان الزهاوي وفيها مقدمته (نزعتي في الشعر) التي ضمنها دعوته إلى الشعر المرسل. وتمنى مواصلة المغامرة التجديدية إلى حد إطراح الأوزان والقوافي معاً.

ولكن (سحر الشعر) يتقدم على هذه الدعوات كلها، لا بالسبق الزمني فحسب. بل في الرؤية الشاملة.

فهذه المقالات التي جمعها بطي، ينتظمها حلم واحد بأن يغدو الشعر حراً من النظم، عصرياً يتمرد على القواعد المألوفة.

وكأن حلم بطي بالخروج من مضيق التقليد إلى فضاء الاطلاق، كان موزعاً في هذه المقالات المتعددة.

وتتوزع آراء الشعراء في الشعر بين تعريف الزهاوي له بأنه (شعور الشاعر المتولد من فعل للمحيط كبير التأثير في روحه فيبرزه في صورة ألفاظ موزونة تعرب عنه) وبين تعريف توماس كارليل له بأنه (ليس الكلام الموزون المقفى بل هو الأفكار الموزونة). ولكن الخليط الذي جمعه (حليم دموس) في مقالته (الشعر والشعراء) المأخوذة كما يقول (عن مقالات عصرية)، يبين تعدد زوايا النظر إلى الشعر، فهناك أقوال من أربعة وستين مصدراً منسوبة إلى قائليها، وقد ربطها الكاتب بما يجعلها قطعة واحدة[١١].

إلاّ أن منهج الحداثة في المختارات واضح، وكأن خطة رفائيل بطي هي تأكيد (عصرية) الشعر والسمو به إلى دور جديد لم يعرف من قبل.

لذا جاءت اختياراته من أعلام التجديد الشعري في عصره. وكانت تدور كلها حول الخروج على النظم والبحث عن روح الشعر الحقيقي أياً من يكن الشاعر عراقياً أو عربياً أو أجنبياً، إننا نستطيع أن نعد (سحر الشعر) جملة قوسها الأول عبارة الزهاوي (وسيرتقي الشعر العربي أكثر مما هو عليه اليوم طبقاً لارتقاء شعور العرب المناسب لحضارتهم وعلومهم» وقوسها الثاني عبارة توماس كارليل آخر الكتاب «فكيف نقيد الشعر بالقافية والوزن؟» وإذا كانت هذه (أفكار الآخرين) يعرضها بطي في (سحر الشعر) فما هي آراؤه؟

- ٤ -

سيكون هدف البحث منذ الآن: الوقوف عند آراء بطي في أبرز قضايا الشعر فناً ومصطلحاً وغاية. وستكون وسيلتنا في عرض آرائه، أن نقرأها قراءة فاحصة لنختار أكثرها دلالة وإيجازاً.

وسوف نبدأ بثلاثة مصطلحات دارت على لسانه وصفاً للشعر هي:

- الشعر العصري.
- الشعر المنثور.
- الشعر المرسل.

لقد دأب رفائيل بطي على تكرار وصف (العصري) ملحقاً إياه بالأدب في كتاب خاص، وبالشعر في مناسبات كثيرة. حتى أنه أكثر كتاب العراق تكراراً لهذا الوصف: يصف به الشعر والشاعر معاً.

والمصطلح مستقر في نفس رفائيل بطي وإن لم يكن مبتدعه. فهو يستخدمه وصفاً للحياة (العصرية) وللناس (الأنفس العصرية) وللدواوين والأشعار والكتّاب والشعراء.. والذوق أيضاً.

إننا نستطيع الوقوف عند مفهوم بطي للشعر العصري من خلال

سؤال وجهه إلى الرصافي ضمن حديث طويل فقال له: (ما رأيك في الشعر العصري؟ ومن تؤثر من شعراء هذا الجيل؟) وقد جاء مباشرة بعد سؤاله الرصافي (بمن أنت أشد ولوعاً من شعراء العرب الأقدمين ولماذا؟)[١٢].

إن هذه المقابلة بين شعراء العرب الأقدمين، والشعر العصري الذي يكتبه شعراء الجيل، توضح أن المصطلح لدى بطي مرتبط بالزمن، أي بانتماء الشاعر إلى عصره وكتابة ما يصلح غرضاً أو موضوعاً في حينه.

ومفهوم (الشعر العصري) مستخدم لدى الكتاب منذ الربع الأخير من القرن الماضي. (وكانوا يقصدون به الرجوع إلى شعر العرب بالتحدي والمعارضة)[١٣] فهو يعني إذن شعر الإحياء ومحاكاة الموروث الشعري الكلاسيكي. وهذا ما عناه لويس شيخو عند حديثه عن الآداب العربية في القرن التاسع عشر. كما ذكره جرجي زيدان عام ١٩٠٥ في (الهلال)[١٤]. وفي محاضرة في الشعر للزهاوي اختارها رفائيل بطي في (سحر الشعر)[١٥] ورد فصلان بعنوان: الشعر العصري، وحياة الشعر العصري.

ويحاول موريه أن يحدد للشعر العصري مزايا، يستخلصها من كتابات شيخو وزيدان تركز على معالجة الموضوعات الوطنية والإصلاح الاجتماعي ووصف المخترعات والمشاهد. . والمناداة بحرية الفكر والاعتقاد والكتابة المجددة بأسلوب أوربي واستخدام الجديد من البلاغة ومن الأشكال والأوزان والقوافي. . . ولا أحسب أن هذه هي مزايا الشعر العصري كما أرادها بطي، واختار على أساسها ما اختار للزهاوي والعقاد وجبران ونعيمة وسواهم. . فالزهاوي يميز الشعر العصري بروحه أي بكونه «شعور الشاعر المتولد من فعل للمحيط. . .»[١٦] وهو بذلك يحدد المعاصرة بالاستجابة الشعورية للمحيط، بينما يشتق موريه صفة محاكاة الشعر الغربي. .

وينص الزهاوي على ذلك صراحة بقوله في الموضع نفسه: «وهذا لا يدعو إلى أن يشعر الشاعر العربي شعور الشاعر الغربي ويحس إحساسه».

وواضح أن الزهاوي يربط الإحساس والشعور بالمحيط والبيئة. ولذا يعيب على مقلدي الغرب جعلهم الشعر العربي على نمط «الشعر الإفرنجي» ويصف السعي إلى تحويل الشعر العربي إفرنجيا، بمحاولة جعل العندليب ديكاً أو الأقحوان بنفسجاً.

ومفهوم بطي للشعر العصري قريب إلى ذلك. فهو يرى إمكانية الجمع بين «التوفر على الآداب العربية القديمة والتثقف منها ما أمكن ثم درس آداب الغرب وعلومه وفنونه»[١٧].

ويدل أيضاً على هذا المفهوم، ما كان ينشره بطي من قصائد لشعراء مختلفي المناهج والأساليب تحت عنوان (الشعر العصري) في مجلة (الحرية).

إلا أن تلك القصائد تلبي وجهة نظره في دفع الشعر إلى تلك الثنائية: القديم والجديد. . التي سنرى أنه يحرص على وجودها.

تتحصل لنا الآن خلاصة مفادها أن بطي كالعقاد لا يرى العصرية في الشعر، تقليداً للقديم باسم أحيائه. ولا نسجاً على منوال الشعر الغربي كذلك. . . وهو في الشق الأخير متأثر بالزهاوي كما بسطنا آراءه فيما سبق. . ومتأثر بالريحاني الذي يرى أن ثورة الشعر يجب أن تكون على وزن الكلام أو نظمه وليس على الأصالة الشعرية[١٨].

في فترة لاحقة يتحدث بطي عن (العصرية في شعر شوقي)[١٩] في خطبة ضمن حفل تكريم شوقي ببغداد ـ عام ١٩٢٧ فيمنحنا بنص موجز سمات (العصرية) في الشعر.

يقول بطي:

«لننظر هل شوقي شاعر عصري. فقد جزم أساتذة الصناعة أن الشرط لعصرية الشعر أن يكون مستكملاً صفات الشعر من حيث الشعور الصادق. وأن يمثل صورة حية لقائله وشخصيته. وكلما كانت شخصية الشاعر عظيمة اشتد اتصالها بعصره الذي يعيش فيه. حتى إذا اتحدا جاء شعر الشاعر عصرياً. وكان الشاعر عصرياً جد عصري. وقد قالوا إن من الخطأ الفاضح أن يسمى شاعراً عصرياً من يذكر أسماء المخترعات الحديثة في شعره والاصطلحات العلمية. ذلك هو في الحقيقة من يتطفل بشعره على العلم. وليس أبغض إلى نفس الشاعر القارىء صاحب الذوق من أن يصطدم نظره بتلك الأسماء المغرية

في القصيدة. كما ينبو ذوقه عن الصنائع البديعية، وكل ما فيه تكلف وتعمل.

فإذا قسنا شعر شوقي بهذا المقياس، نجد أن شوقي شاعر عصري وأن عصريته قائمة باهتمامه بمجد مصر والشرق والإسلام. . . . .».

وهذا النص في غاية الأهمية، لأنه يحدد مزايا الشعر العصري وهي عند بطي:

(الشعور الصادق ـ الشخصية ـ الاتصال بالعصر ـ وبتاريخ وطنه. .) وهذا لا يجعل العصرية تنطبق على الشعراء المقلدين للغرب، بحشر أسماء المخترعات والمصطلحات العلمية في شعرهم. وهو بهذا يجهر بالنقد لشعر الزهاوي.

أما الأشكال الشعرية التي اهتم بها اصطلاحاً، فهي (الشعر المرسل) و (الشعر المنثور).

وإذا كان في المصطلحين يمتثل لمقترحات الزهاوي وأمين الريحاني، فإنه حاول أن يوجد له رأياً خاصاً.

إنه يعي ابتداءً الفرق الدقيق بين النظم والشعر. ومن هنا لا يجد النثر قسيم الشعر باعتبار شكله الخارجي. بل باعتبار (المعاني والألفاظ).

ولا يكاد يذكر لبطي نشاط في التعريف بالشعر المنثور، أو الترويج له، إلا بعد زيارة الريحاني للعراق. حيث ألقى أمامه قصيدة من الشعر المنثور. ثم طبع مجموعته (الربيعيات).

وحتى تلك النماذج التي نشرها في مجلته، فهي لا تدخل في باب الشعر المنثور. باستثناء قصيدة نقولا فياض (وصال الخيال)[20] التي نشرها بطي تحت باب (الشعر الطلق) وقدم لها قائلاً:

«لقد احتذى الأستاذ أمين الريحاني طريقة (والت ويتمان) الأمريكي، في إطلاق الشعر من قيود الوزن والقافية فابتدع طريقة الشعر المنثور في العربية[21]. وتبعه كثيرون لا سيما أدباء العرب في المهجر. وقام في هذه الأيام الدكتور نقولا فياض من أدباء سورية المقيمين في مصر، بحركة فكرية حديثة فأوجد أسلوباً جديداً للشعر العربي الطلق من قيود القافية والوزن كذلك. مع الاحتفاظ بالرنة الموسيقية في اختلاط الأوزان ببعضها. .».

ويوضح لنا هذا النص، مجمل رأي بطي في ريادة الشعر المنثور وفي مزاياه. فهو بعد أن يكرر توكيد ريادة الريحاني، ينوه بإطلاق الشعر من قيود الوزن والقافية. وهذا أمر لم يتحقق في نص فياض الذي حاول خلق الإيقاع من اختلاط الأوزان وليس التخلي عنها.

ونلاحظ أن بطي يسمي الإيقاع (الرنة الموسيقية).

ويمكن أن نتأمل مفهومه للشعر المنثور مقارنة بنص فياض الذي قال فيه:

إن أكن قد بحت يوماً بالهوى فلأنفاس السحر
بحت للريح التي تضحك أو تبكي بأوراق الشجر
بحت لليل الذي أسهره بين أحلام وذكرى
بحت للعصفور إذ أنشده كلما غرد شعراً
بحت للنهر الذي يصغي إلي كلما أحنيت رأسي فوقه
صامتاً في جريه متئداً
إن أكن قد بحت فقد بحت به للصدى.

ويرينا هذا المقطع تلاعب فياض بنظام التقفية أولاً، ووحدة البيت ذي الشطرين ثانياً، مما أثر في تفعيلات البحر الشعري.

ويكاد بطي يميز هذا الشعر الطلق، الأقرب إلى الشعر الحر الذي سيكتبه السياب وزملاؤه بعد أكثر من عشرين عاماً. فينشر في العدد الثاني تحت الباب نفسه (الشعر الطلق) قصيدة قصيرة للمازني عنوانها (محاورة قصيرة: «مع ابن لي بعد وفاة أمه»). ويقدم بطي لها بقوله:

«نشرنا في العددين الماضيين قصيدة من الطريقة الجديدة في الشعر العربي للدكتور فياض. وننشر اليوم القصيدة التالية للأستاذ المازني».

ونص القصيدة يرينا قربها من نموذج الشعر الحر كما اقترحه الرواد.

لم أكلمه ولكن نظرتي
سألته: أين أمك؟

أين أمك؟

وهو يهذي لي على عادته

مذ تولت ـ كل يوم!

كل يوم!

فانثنى يبسط من وجهي الغضون

ولعمري كيف ذاك؟

كيف ذاك؟

قلت لما مسكت وجهي يداه:

«أترى تملك حيله؟

أي حيله؟» قال «ما تعني بذا يا أبتاه؟»

قلت: «لا شيء أردته»

ولثمته!»[٢٢]

إن هذا النص يستحق التنويه من بطي حقاً. فهو أقرب إلى القصائد الحرة الأولى. كما أنه ليس من الشعر المنثور الذي دعا إليه بطي وكتبه مقتفياً الريحاني بعد أن شبهه بـ (والت ويتمان) الذي كان ديوانه (أوراق العشب) قد طبع في أمريكا عام ١٨٥٥. لقد كان رهان بطي على الشعر المنثور الذي كتب فيه عدة قصائد، تعكس احتفاله بالمعاني والألفاظ، وإهماله الموسيقى تماماً حتى وهو يحاول أن يقفي الأبيات داخلياً كقوله (هو الحب المكتوم. سره في النجوم. عيشه في وجوم. . .). لكنه يفوق الريحاني إحساساً بتوتر المفردة وعدم الاسترسال أو الانثيال. وإنني أعد قصيدته (ساعة وداع)[٢٣] التي قالها مودعاً الرصافي، من أفضل النماذج المعبرة عن إحساسه بشعرية العبارة النثرية. يقول مخاطباً الرصافي:

ابتعد عن هذه الأكواخ الحقيرة والقصور الفخمة

فلا موطىء فيها لقدميك

إن في الأكواخ أشباح الفقر والمسكنة

وفي الصروح هياكل العظمة الباطلة

يجلل كل ذلك ستار من الظلام الدامس

ازدحمت بقعتنا الأرجل، وبسطت الأيدي

فضاق بها الفضاء.

الكل يطلب أمراً ليس له

فابتعد عنا فما هذه بديارك إذا كنت لا تطيق

مزاحمة الزاحمين في هذا المعترك الهائل

أعرفك الماضي؟ لا أعلم!

أيعرفك الحاضر؟ لا أعلم!

والمستقبل؟

المستقبل لك. وليس لغيرك. فحسبك هذا!

ـ ٥ ـ

لا يريد بطي أن يكون (الشعر المنثور) مقترحاً نهائياً. بل نراه يؤكد أن الحاجة إلى (القصائد المنظومة) كالحاجة إلى الشعر المنثور.

يصبح لدينا الآن أربعة نماذج من الأساليب الشعرية تتدرج في حريتها الشكلية كالآتي:

١ ـ الشعر المنظوم ـ المكتوب على النسق الموروث المألوف (التقليدي).

٢ ـ الشعر المرسل: الذي دعا إليه الزهاوي مهملاً القافية محافظاً على الوزن.

٣ ـ الشعر الطلق: الذي يمثله نموذجا فياض والمازني. أي المتحرر من وحدة القافية والتفعيلات الثابتة ومن وحدة البيت.

٤ ـ الشعر المنثور: الذي يكتبه الريحاني وبطي، أي المتحرر من الأوزان والقوافي.

ويبدو أن بطي سحب ترشيحه للزهاوي مجدداً للشعر، بعد أن أقبل على نظم الشعر المنثور ونشره.

وهذا النص الذي أنقله كاملاً ـ نظراً لأهميته ـ يوضح فكرة الزهاوي أولاً ثم رأي بطي في الشعر المرسل.

يقول بطي تحت باب (خواطر المحرر) وبعنوان (الشعر المرسل)[٢٤]:

«أخذ الأستاذ جميل الزهاوي في بغداد، يدعو في الأيام الأخيرة إلى ترك القافية في الشعر العربي، والاكتفاء بالوزن. وقد سمى طريقته هذه بالشعر المرسل. ونشر مقالات في هذا المعنى في جريدة (السياسة) البغدادية. وظهرت على أثرها بضع مقالات لنفر من حملة الأقلام عندنا، يؤيد فيها بعضهم الأستاذ الزهاوي ويخالفه

آخرون. وقد كتبت كلمة في السياسة في الرد على الأستاذ الزهاوي مبيناً أن ما يدعو إليه هو الشعر المنثور بعينه. وإذا أطلق الشعر العربي من القافية، فأحر به أن يطلقه من الوزن كذلك ليكون إرساله صحيحاً، فيصبح حينئذ الشعر المنثور الذي هو شعر بمعانيه وألفاظه ولكنه ليس منظوماً. ونخال أن الأنفس العصرية أصبحت تمج التقليد وتكره القيود. لذلك هي ترحب بالطرائق الجديدة السهلة نظير الشعر المنثور. إلا أننا مع مناصرتنا للشعر المنثور لا نجحد قيمة الشعر المنظوم. ولا نود أن يقاوم فإنه ركن مهم في عالمنا الأدبي. بل ليبق الشعر المنظوم وبجانبه الشعر المنثور. ولتظل القصائد الغر المنظومة آثاراً خالدة لكبار الشعراء الناظمين. ولنظهر بدائع الشعر المنثور في مقالات وكتب يكون لها تأثيرها في جمهور القارئين».

هذا النص المطول، كان بداية خلاف كبير، وصل إلى حد المهاترة بين الزهاوي وبطي. وحدث بينهما من الردود المتبادلة ما يذكر بمعارك شوقي والعقاد.

ويهمنا هنا تفريق بطي بين المرسل والمنثور من الشعر. ورأيه في إطلاق القافية. ومكانة الشعر المنظوم أي التقليدي (آثار خالدة. .) وذلك آت من تعويله على شخصية الكاتب واستقلال موهبته عن أي تقليد، يستوي في ذلك تقليد الغرب أو تقليد السلف.

يكتب بطي مقالة في حلقتين بعنوان (الشخصية الكتابية في العراق)[٢٥] لا تظهر إلا حلقتها الأولى يتحدث فيها عن «الميسم الذي تتسم به كتاباته (أي الكاتب) فتراك كلما وقفت له على مقال مهما قلت سطوره، تدركه لأول وهلة ويخفق له فؤادك. . . .».

ويعرف بطي الشخصية الكتابية بأنها «حالة منسوبة إلى الشخص، وهي الصفة التي يتميز بها عن غيره».

وهو يجعل للشخصية دوراً خاصاً في تكوين الأسلوب، معتمداً على قول سانت بيف (الأسلوب هو الرجل) بعد أن يترجمه ترجمة غريبة هي (الإنشاء مرآة الإنسان) أو (الإنشاء هو الرجل).

ويمتد أثر الشخصية عنده إلى الأدب الوطني كله وإلى أدب العصر بعد. ولذا فهي - أي الشخصية - «منحة تمنح لأولئك النابغين من الكتاب المتفوقين بالأساليب الأخاذة وطرائقهم التفكيرية والبيانية الواضحة». وهكذا راح بطي يستقصي شخصية محمود تيمور (المؤلف القصصي الحديث) فوجدها في دأبه (لايجاد أدب مصري قومي بحت يعبر. . . عن البيئة المصرية)[٢٦]. لذا فهو لا يوافقه حين يغرق في مصريته، مستخدماً بعض الألفاظ العامية. لأنه يرى فيها تقليداً للغربيين. ويسخر من المستشرق كراتشكوفسكي الذي نصح تيمور بأن يكثر من استخدام لغة المحاورة.

وفي هذه المقالة يستبدل بطي لفظة البلاغة بلفظة الأدب. فيعنون مقالته: محمود تيمور والبلاغة القصصية الحديثة، مشيراً في الهامش إلى أن كلمة (بلاغة) أعم من (أدب) وأكثر شمولاً. وينسبها إلى الدكتور أحمد ضيف.

لكن بطي يعود إلى كلمة (أدب) بعد أن صرفه عن كلمة (بلاغة) أستاذه وصديقه طه الراوي[٢٧]، لأنها تبدو غريبة لأعين المطالعين. أما بطي فلديه ذرائعه فهو لا يرى أن الأدب هو فن المنظوم أو المنثور. وإنما يريد به ذلك (العالم المعنوي) الذي يغدو معرضاً لأفكار الإنسان ومسرحاً لعقله.

وبطي يريد أن يفاجىء الناس بالغريب من الألفاظ كما يفاجأهم بالغريب من الآراء كما يقول. . ولذا فهو يصرح بأن أدبنا العراقي الحديث أدب فن أي أدب إنشاء فقط. وليس عندنا (عام ١٩٢٦) كتاب ذوو شخصيات أو مدرسة حديثة تشق طريقاً جديدة.

ثم يعود ليستثني الرصافي الذي (هجر طرق النظم البالية. . .) ومن شعراء المهجر يخص بالذكر: الريحاني وجبران. ولا سيما الأول الذي يراه أصدق شاعرية من سواه، رغم أنه لا يترسم أوزان الخليل. . وهذه ميزة له. فأشعاره لا تفقد معانيها وكلماتها إن نحن ترجمناها إلى اللغات الأخرى. وهذا تأكيد لفهمه الخاص للشعر المنثور بكونه يلبي حاجة الشاعر للتعبير عن المعاني والأفكار.

ويرى بطي أن أدب المهجريين عموماً هو (أدب متحول) ويعني بذلك أن الكاتب والناظم يخالفان اللغة والأساليب ويتحولان عن نهجها.

وبهذا يشخص بطي مبكراً، ليس من موقع الخصومة، ما في الأدب المهجري من ضعف وتساهل في الأسلوب العربي واللغة الفصحى.

وموقف بطي هذا يحمد له حقاً. فهو لا يرضى بالضعف تحت اسم التجديد. بل يرفض العامية صراحة: ويسمي إهمال اللغة الفصحى (بدعة) فيناقش الخوري مارون غصن[٢٨] ـ من أساتذة العربية في كلية القديس يوسف للآباء اليسوعيين في بيروت. ويرد على زعمه بأن «العربي يعجز عن التعبير عن جميع خوالجه باللغة الفصحى» نظراً لصعوبتها، إزاء سهولة العامية.

ويقر بطي بصعوبة الفصحى. إلا أنه يرى الحل في انتشار التعليم بين (طبقات الأمة) وتذليل صعوبة القواعد بإبعاد الغريب منها.

ويفند بقوة إدعاء الخوري غصن السهولة للعامية. فهي «فقيرة قاصرة عن الأداء عن جميع المعاني التي تمر بالخاطر».

إن ترك الفصحى والركون إلى العامية، يؤثر لدى بطي تأثيراً كبيراً في كيان الأمة العربية ويحل أواصر القومية..

ذلك أنه مدرك مصدر هذه الدعوات، وتأثر أصحابها بالغربيين مباشرة. ولا يجب أن نفهم ذلك على أنه تعنت من بطي. فهو يرى ضرورة تعلم لغة الغرب وعلومه. ولكن مع الحفاظ على الشخصية.

ومما يؤيد دعوة بطي لتعلم اللغات من أجل النهضة الأدبية، ما قاله بعنوان (أحمد رامي) تحت باب (رابطة الذوق) ونصه[٢٩]:

«حاز الأستاذ أحمد رامي من شعراء مصر العصريين دبلوم اللغات الشرقية من مدرسة اللغات الشرقية في باريس. فالظاهر أن أدباء العرب قد أدركوا أن النبوغ في الأدب الصحيح يحتاج إلى الشيء الكثير غير معرفة القراءة والكتابة والنظم باللغة العربية. لذلك أصبحنا نتوقع نهضة جديدة في الأدب العربي».

ويعود بطي لمناقشة أسباب الضعف البادي على لغة الكتاب والشعراء من عرب أمريكا. فيرى (أن لغتهم ليست بعربية وليست بأجنبية كذلك)[٣٠]. ويعزو، إلى عجزهم عن التعبير بالعربية تعبيراً صحيحاً، نقص المادة في ما يكتبون. ويضيف إلى ذلك سبباً آخر هو ضعف النشأة العلمية في حياة كثيرين منهم...

ـ ٦ ـ

لقد استطاع بطي أن يشخص في السياب (وهو يقدم لديوانه الأول عام ١٩٤٧)، إحساسه وعاطفته وخياله وفطرته السليمة. مرجعاً ذلك إلى بيئته. ثم راح يفسر تمرده هذا، مستقصياً تجلياته المضمونية (الحنو على الزنوج المضطهدين)، وتجسداته الأسلوبية:

«يرسل شعره على سجيته من غير أن يتقيد دائماً بتعابير رصينة أو قوالب تقليدية درج عليها صاغة القوافي الفحول في قديم الزمان وحديثه».

وهكذا أدرك ما في شعر السياب من (لون جديد) و (عصرية) ـ رغم تحفظه على خلوه من الطلاوة أحياناً ـ.

ونلاحظ عمومية الملاحظة، وعدم دقتها. فالسياب يشكو في تجاربه الأولى من الرصانة الكلاسيكية والأناقة اللفظية. ولكن ذلك يجعله أقرب إلى عصره.

ثم يصف بطي السياب بالشاعر الطليق الذي يحاول جديداً في قصيدته (هل كان حباً).. ويرد ذلك إلى (محاكاة الشعر الإفرنجي). وتفيض من نفس بطي بعد ذلك، أمنية عزيزة فيقول (فعسى أن يمعن في جرأته في هذا المسلك المجدد.. لعله يوفق إلى أثر في شعر اليوم)[٣١]. وبهذه الأمنية ـ النبوءة يلخص رفائيل بطي جهاد أعوام طويلة كان فيها رائداً لنقد لشعر في العراق، يسهم كما رأينا في تبني الشعر المنثور، وتحديد الأنواع الشعرية، والبحث عن شعر عصري، وتجديد يوازن بين الشرق والغرب، والسهولة والأصالة، والقديم والجديد... مستجيباً لظروف عصره.

وسوف نختم دراستنا هذه بنص لبطي حول العلاقة بين الشرق والغرب يقول فيه[٣٢]:

«بين الشرق والغرب نضال قديم لا يعرف أوله ولا نعتقد أن له آخراً. فقد نعى إلينا (كيبلنغ) الوصول إلى آخر هذا النضال بقولته المشهورة: (سيظل الشرق شرقاً.

والغرب غرباً). ولا عجب في هذه الحال ما دام النضال قائماً على تنازع البقاء في هذه الحياة كما أنه لا ضير على الشرق اليوم في أن يكون مغلوباً. فقد كان دهـراً هو الغالب، ولا يبعد أن يتغلب في الغد».

هذا الصراع الذي يتحدث عنه بطي، كان جوهر أفكاره التحديثية ومشروعه التجديدي... ومنه انبثقت مواقفه وتكونت آرؤه في النشر والحياة[٣٣]. ولنا في دراسته المفصلة الموسعة، ما يضيف إلى اعتقادنا بريادته.. ومحاولته المخلصة في الخروج من التقليد إلى الإطلاق.. الذي ظل حلماً وهاجساً في عقله وضميره[*].

(*) ألقيت في مهرجان المربد الثامن ببغداد.

الهوامش

(١) الباب المرصود ـ عمر فاخوري (١٨٩٦ ـ ١٩٤٦) ـ نشر عام ١٩٣٨. ثم أشرف رئيف خوري على إخراجه وعلّق حواشيه ضمن المجموعة الكاملة لمؤلفات عمر فاخوري ـ ١ ـ دار الفكر الجديد.
ويلاحظ القارىء أن مقالات الكتاب ـ مؤرخة في العشرينات باستثناء واحدة فقط.

(٢) د. منيف موسى ـ نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث ـ من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب ـ دراسة مقارنة ـ دار الفكر اللبناني ـ بيروت ـ ط ١ ـ ١٩٨٤ ـ ص ٢٦.
ولاحظ أيضاً إغفال الكاتب المجلات العراقية عند حديثه عن (الدوريات التي ساعدت في حركة الشعر الحديث وتقدم) فيعدّ منها: أبولو ١٩٣٢؛ الرسالة ١٩٣٣؛ الثقافة ١٩٣٩. ولا ينوّه بمجلة (الحرية) التي كان رفائيل بطي رئيس تحريرها؛ وصدر عددها الأول في بغداد في الخامس عشر من تموز ١٩٢٤. رغم أنها عنيت مباشرة بالشعر المنثور والدعوة إلى التحديث.. ولا يكتفي المؤلف بذلك؛ بل يرى في ص ٢٠٧ من كتابه؛ (أنه لم يكن إلاّ شخص واحد من العراقيين إلى حوالي ١٩٣٠ وهو عبد المسيح وزير؛ يتقن لغة أجنبية ويترجم عنها) متابعاً في ذلك، سليم طه التكريتي في مقالته (وجهة الأدب في العراق) ـ مجلة الآداب العدد الخامس ـ السنة الأولى ـ أيار ـ ١٩٥٣ ـ ص ٣٣ ولو راجع المؤلف الدوريات العراقية لوجد ترجمات عديدة لمحمود أحمد ومتى عقراوي ونعيم رزوق وغيرهم...... علماً بأن عبارة سليم طه في الآداب تخص اللغة الإنكليزية حصراً.

(٣) في ترجمة (روفائيل بطي) نقرأ لوحة حياته كالآتي:
١٩٠١ الولادة في الموصل.
١٩٢٤ الدراسة في كلية الحقوق ـ
وإصدار (الحرية) مجلة شهرية علمية أدبية.
١٩٢٩ إصدار جريدة (البلاد) اليومية.
١٩٤٦ السفر إلى مصر للعمل في (الأهرام).
١٩٤٨ العودة إلى بغدا
الفوز في انتخابات المجلس النيابي
١٩٥٣ العمل وزيراً لشؤون الصحافة والإرشاد
١٩٥٦ الوفاة في بغداد بالسكتة القلبية يوم ١٠/ نيسان
وفي قائمة مؤلفاته نقرأ:
سحر الشعر ١٩٢٢ ـ القاهرة.
أمين الريحاني في بغداد ١٩٢٣ ـ بغداد.
تقويم العراق ١٩٢٣ ـ بغداد
الأدب العصري في العراق العربي ـ ١٩٢٣ ـ القاهرة
الربيعيات ـ ١٩٢٥ ـ بغداد
الصحافة في العراق ـ ١٩٥٥ ـ القاهرة.
تراجع مقالة السيد رفعت عبد الرزاق محمد ـ ص ١٠٠ ـ مجلة الحضارة ـ ع ١ ـ ت ١ ـ ١٩٨٧ بغداد.

(٤) ينظر للتفاصيل ـ العراق في التاريخ ـ بغداد ـ ١٩٨٣ ـ صفحة ٦٦٣ وما بعدها.
وكذلك ـ كتاب الأستاذ عبد الرزاق الحسني ـ العراق في دوري الاحتلال والانتداب ـ مطبعة العرفان ـ صيدا ـ ١٩٣٥ ـ؛ وكتاب تطور الفكر الحديث في العراق ـ يوسف عز الدين ـ مطبعة أسعد ـ بغداد ـ ١٩٧٦.

(٥) للوقوف على بعض المعارك والخصومات التي خاضها رفائيل بطي؛ يراجع كتاب (الزهاوي في معاركه الأدبية والفكرية) للأستاذ عبد الرزاق الهلالي ـ دار الرشيد للنشر ـ بغداد ـ ١٩٨٢ ـ خاصة الصفحات: ٢٤، ٨٣، ١٢١، ١٢٧، ...

(٦) ألقاها في منتدى التهذيب في بغداد ـ في ٢ آيار ١٩٢٦. ونشرها في (الحرية) الجزء ـ ١٠ ـ السنة الثانية ـ نيسان ١٩٢٦ ـ ص ٥٥٩.
ووضع هامشاً في ص ٥٦٣ يوضح أنه حين دعا إلى إصلاح التعليم وجعل المدارس اجتماعية مجردة من الطائفية والمذهبية.. غادر بطريك بابل على الكلدان ومجموعة أكليروس الطائفة المسيحية بهو المنتدى.

(٧) وفي افتتاحية الجزء نفسه من (الحرية) نُشر مقال دون اسم الكاتب عنوانه (المعاهدة العلمية في العراق) ص ٥٥٥ ـ وفيه دعوة مماثلة؛ بعبارات مشابهة مما يقوي الظن بأن بطي هو كاتبها. ومما جاء فيها: «يجب استبدال شعار كل مدرسة يشير إلى أنها طائفية بشعار آخر؛ ثم توحد برامج التعليم فيتناول توحيدها الكتب المدرسية نفسها لتخرج لنا ناشئة عراقية شرقية...».

(٧) رفعت عبد الرزاق محمد ـ رفائيل بطي.. مصدر سابق..

(٨) تراجع مقدمة رفائيل بطي لديوان بدر شاكر السياب (أزهار ذابلة) ـ القاهرة ـ ١٩٤٧ ـ. وقد أعاد نشرها الأستاذ حسن توفيق في كتابه (أزهار ذابلة وقصائد مجهولة) ـ ص ٢١ ـ من الطبعة الثانية ـ ١٩٨٥ ـ بغداد ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

(٩) رفائيل بطي ـ سحر الشعر ـ جـ ١ ـ المطبعة الرحمانية بمصر ـ ١٩٢٢ ـ ص ١٣ ـ.

(١٠) صدر (الربيعيات) لرفائيل بطي ـ عام ١٩٢٥ عن دار نشر خاصة به في بغداد أما (الريحانيات) فهو صادر في بيروت عام ـ ١٩٢٢ ـ ١٩٢٤ بأربعة مجلدات.

(١١) سحر الشعر ـ ص ١٨٩.

(١٢) حديث الرصافي ـ أجراه رئيس التحرير رفائيل بطي ـ مجلة الحرية ـ

الجزء ١ ـ ٢ من السنة الثانية ـ تموز ـ ١٩٢٥ ـ ص ٦ ـ .
(١٣) سحر الشعر ـ ص ١٣٥ ـ من مقالة للعقاد ـ بعنوان: الطبع والتقليد في الشعر العصري.. هي في الأصل مقدمة لديوان المازني ـ .
(١٤) نقلاً عن س. موريه (الشعر العربي الحديث ١٨٠٠ ـ ١٩٧٠ تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي) ـ ترجمة شفيع السيد وسعد مصلوح. دار الفكر العربي ـ القاهرة ـ ط ١ ـ ١٩٨٦ ـ ص ٧٨.
(١٥) سحر الشعر ـ ص ١٧.
(١٦) نفسه ـ ص ٢٥.
(١٧) القديم والجديد في الأدب ـ مجلة الحرية ـ جـ ١ ـ ٢ ـ السنة ٢ ـ تموز ١٩٢٥ ـ ص ١١٥.
(١٨) منيف موسى: نظرية الشعر... ص ١٤٢.
(١٩) نشرت خطبة بطي في مجلة (المعرض) ـ جـ ٦/ ٧ ـ نيسان/ مايس ـ ١٩٢٧ ـ السنة الثانية ـ تحت ـ باب الأدب وخمائله ـ وبعنوان: أثر شوقي في أدب الجيل ـ ص ٣٢٠.
وفي مجلة (النفائس) وهي نصف شهرية صدرت عام ١٩١٠ ببيروت؛ باب ثابت تحت عنوان (الشعر العصري). وهو يقابل (الشعر القديم) الذي تنشر تحته محفوظات كلاسيكية.
(٢٠) الحرية ـ جـ ١ ـ ٢ ـ السنة الأولى ـ ص ٥٠.
(٢١) يؤيد رأي بطي في ريادة الريحاني للشعر المنثور ما ذكره مارون عبود في كتابه الصغير (أمين الريحاني) سلسلة اقرأ ـ القاهرة ـ ١٩٥٣ ـ حيث يصف أسلوبه بأنه (أسلوب أبي الشعر المنثور له، ولا يد لغيره فيه، وبه غزا العالم العربي فترة من الزمن. فكان في كل قطر حلت ركابه كالمنارة..) ص ٨١. ويعود بطي ليلقب الريحاني (والت ويتمان العرب) ـ أنظر (المعرض) ـ جـ ١ ـ السنة ٢/ ١٩٢٦/ ص ٣٦.
(٢٢) الحرية ـ الجزء ٣ ـ ٤ السنة الأولى ـ أيلول ـ ص ١٤١.
(٢٣) الربيعيات ـ ص ٥٤.
(٢٤) الحرية ـ الجزء ١ ـ ٢ السنة الثانية ـ تموز ـ ١٩٢٥ ـ ص ٤.
(٢٥) الحرية ـ جـ ١ ـ ٢ ـ السنة الأولى ـ ص ١٠٠.
(٢٦) المعرض ـ جـ ٩ ـ السنة الأولى ١٩٢٦ ـ ص ٤٧٩.
(٢٧) المعرض ـ جـ ١٠ ـ السنة الأولى ـ ص ٦٠٥.
(٢٨) الحرية ـ جـ ١٠ ـ السنة الأولى ـ ص ٤٧٩.
(٢٩) الحرية ـ جـ ٦/ ٧ ـ السنة الأولى ـ ص ٣٥٧.
(٣٠) الحرية ـ جـ ٨/ ٩ ـ السنة الأولى ـ ص ٣٧٣.
(٣١) مقدمة (أزهار ذابلة) ص ٢٢. ويرى موريه أن السياب تأثر برفائيل بطي ـ ص ٢٩٧ الشعر العربي الحديث...
(٣٢) المعرض ـ جـ ٢ ـ السنة الثانية ـ ص ٨٨.
(٣٣) إنّ محاولة عدّ رفائيل بطي صحفياً ـ كما فعل الأستاذ عبد الجبار البصري في ص ٤١ من كتابه (رواد المقالة في الأدب العراقي الحديث)؛ وزارة الإعلام بغداد ـ ١٩٧٥ ـ هي تقليل من شأن جهوده الأدبية والنقدية خاصة في مجال الشعر. إذ لا مسوّغ لأن يصنف مع نوري ثابت وتوفيق السمعاني ضمن «الذين مارسوا الأدب والصحافة... وتعارف مؤرخو أدبنا الحديث ودارسوه على تصنيفهم حسب النشاط السائد في حياتهم، وبناء على ما اشتهروا به» كما يقول البصري... فرفائيل بطي مقالي وناقد وأديب. وكان حرياً بالأستاذ البصري أن يخصّه بالدراسة وفق ذلك.

دوار تايريسياس

زهور دكسن

رئاسة تحرير «الآداب»
القصيدة المرفقة سبق أن نشرت في مجلة
أدبية، ولكنها نشرت ممسوخة بسبب تغيير
ترتيب المقاطع، وأملي أن تعيدوا نشرها
بشكلها الصحيح السليم، مع جزيل الشكر والتقدير
ز. د

«أنا تايريسياس . . رجل عجوز
بضرعين متغضّنين . . رأيت المشهد
وتنبّأتُ بالبقية»

ت . س . أليوت
الأرض اليباب
ص ٤٥ ش ٢٢٨

غالباً تُنطِقُ الصمت إذ يتجبّرُ منك السكوتْ
فالسكوت . . هدير الفصول التي لا تموتْ
إن بدا . . فلتكن مصغياً للصدى الجبروتْ

* *

بالغمام تغشّى القمرْ
والمدى البرتقاليِّ المطرْ
يتراءىٰ يكابر بالشجن المتجبِّر يستحضرُ الماءَ والياسمينْ
والأكفُّ . . الشفاه . . العيونْ . .
مُعلّقةٌ كالمعاطفْ . .
ترصد الخلجاتِ مرايا بصدر العواصفْ
والشظايا المخاوفْ.

* *

تايريسياس . .
تايريسياس
العمق الداجي يَحجمُ مَدّ الرؤيا، يُغرقُ لونَ الماءْ . .
يُبعِدُ عن دائرةِ الأنظار المرصودةِ كلَّ الأشياءْ!

* *

قلت: جئني بحرفين . . مِن كلِّ حرفٍ جناحْ
تلقَ أفقي وقد أسفر اللّيل حتى الصباحْ
أفصح الاحتمالاتِ فالاحتمال اغترابْ
تَوَزّعَ . . أرضاً يباب
تايريسياس
تايريسياس
كأس البوحِ تَحَطَم . . لأبِ الصمتُ جريحاً بشظايا البوحْ
تنغلقُ اللحظةُ افريزاً
ينفذُ عطرُ الليل المعتِم
بيلادونا تحلُمْ
تحلُمْ
تحلُمْ

* *

ذكَّرَتْني الطفولةُ ماثلةً أن أُعلِّم وهمي الصراحه
ألف الانتقالات ما بين كأسي وكفّي، أحاورِكلّ السمات
أعاصر صُلْبَ العناصِر، أنشقُّ مثل رداءِ السحابةِ
فوق الصخور الظَّماءْ، أتعطّرَ من رغوةِ الماءِ . .
ماءْ!

* *

تايريسياس . .
تايريسياس
أيوجين
أنانا
الحلاّج
المتنبّي
بن فرناسْ
جيءْ بتماس الظلّ الأزرقِ بالأشياء اللامرئيّه . .
بالظمأ المُتَفَصّد من نُسغِ الشطآنْ

شهادة في القصيدة

«دوار تايريسياس» قصيدة عجيبة تستدعي عدداً من القراءات المتأنّية بذهن مفتوح على ثقافات عدة وأمثلة من شعراء الحداثة في أكثر من لغة. الغنائية في هذه القصيدة هي غنائية الروح لاغنائية الصوت المسموع العابر، لذا كان الانتقال من إيقاع تفعيلة إلى أخرى يختلف بقدر يجعلك تحسّ بالانتقال من غير مفاجأة ولا نشاز، وهذا ما أفتقده في بعض الشعر المعاصر الذي يعتمد التنقل بين تفعيلة وأخرى أساساً في الايقاع. أما سرد اعلام الأساطير والشعر فهو توظيف لأسلوب أليوت من غير تقليد، وثمة فرق، فهنا تحتفظ الشاعرة بصوتها المتفرد. ولا تنسى أنها من عشيرة شعراء سبقوها في الرؤيا.

د. عبد الواحد لؤلؤة.

بمرايا ذاكرةِ الحلمانْ

سيّانْ . .

جيءْ حدَّ النسيانْ

أحكم دائرةَ الأنظار المرصودةِ من حولي

تَدْهَشْ . .

فأنا الساعةَ خارجةٌ من دائرةِ الألوانْ

داخلةٌ في ظلمةِ كلِّ الألوانْ

تايريسياس

تايريسياس

الشَرَرُ المَتحلّبُ في الأوداجْ

تحوّطَ رأس الحلاّجْ

يا قافلةَ المنسيين بأرض الطوفانْ

من «باب سليمان» إلى «الرَهْوالي» تبرق شمسُ الآلْ

ما بين الغفلةِ والجفلةِ تمرقُ كالشلاّلْ . .

من «باب سليمان» إلى «الرَهْوالي» يدهمني الموج

وصاريتي الغرقى مرسى . .

ما أقسى شوكَ العتمةِ في قلبي ما أقسى

تايريسياس . .

تايريسياس . .

لو أنني . . أعتمر الضفافْ

ألغي جموح الريح بالمجدافْ

لكنني أخافْ

أخاف أن لا أملك الخوفَ لكني أخافْ

تايريسياس

تايريسياس الصاعدَ مصباحاً والهابط عتمهْ

والهابط مصباحاً والصاعدَ عتمهْ

بمدار اللحمةِ في الأحداقْ . .

تبرق منه الرغبه

والزهو العامدُ بالرهبهْ

فيدار ترفع حدّ الصوت ملامحها . . فتأملْ

لغة الإنصات سماءَ لا أدري إن كانت بيضاءْ

لا أدري . .

سوداء

حمراءْ

لا أدري . .

لا أدري فيدارا ترفعُ حدّ الصوت ملامحها في عمق

البحر الأبيض

في الأسودْ

في الأحمرْ

جُزْراً تكبُرْ

تكبُرْ

تكبُرْ

تتهاوى في عمق الأعماقْ!

* * *

يا غاشية الصيف المخضلّ

بمعطفِ الخزّ المبتلْ

تعِبٌ أرتاحُ لأتعب

أُغلِقُ صدري فوّهةً في وجه رقيبي . .

أرحلْ

أرحلْ

كالغيمةِ . . أرحلْ .

العراق

قصة قصيرة

رحلة الغياب

يوسف الحيدري

في الساعة السادسة صباحاً.. من يوم ربيعي رائق.. رن جرس الهاتف.

- آلو.. من؟. عبد المجيد.. ماذا تقول؟ مات.. ولكن كيف؟!

كان تهدج صوته واضحاً عبر أسلاك الهاتف.. وكنت في الطرف الآخر وحيداً.. مليئاً بالحزن.. والغضب.!

هل أطيق مواجهة القدر بكل قسوته؟ أو أمنع موت شقيقي - نور - من أن يصبح حقيقة سوداء.. ماذا بقي إذن في لغة العقل والمنطق؟! هكذا إذن... وينتهي كل الحلم الملون الكبير.. كل الخضرة والربيع والرغبات المؤجلة والمحبطة منذ زمن بعيد.. هكذا ينتهي الفارس بعد أن يكبو به جواده الأحمق.. فيهوي من حالق يمرغ وجهه التراب وتشد قبضتاه القويتان على الأرض.. ثم يحاول النهوض بما بقي في جسده المتعب من فتوة وقوة.. غير أنه يستلقي أخيراً على ظهره بلا حراك.. تمتص عيناه الجميلتان.. الغائمتان.. زرقة السماء الربيعية، فلا يجد من يغمض له جفنيه، فتظل عيناه مفتوحتين. فيهما أكثر من عتاب وأسف.. للعمر القصير الذي ضاع في لحظات جنونية.. وعلى بعد خطوات منه.. كان نثار الزجاج يلمع تحت شمس آذار المتوهجة مع بقع من دم متخثر وجثة سيارة محطمة. «بين الولادة والموت.. زمن قصير.. بل لحظات وينتهي الفتى.. ويسقط الفارس مضرجاً بدمائه.. ماذا بقي إذن في لغة العقل والمنطق؟!».

تمتص عيوني خيط الدم الأحمر الذي يسيل عبر المجرى المائي الصغير وسط باحة الدار.. وعلى مبعدة خطوات يتألق - الثيل - الأخضر.. وتتفتح براعم الجوري والأشرفي والقداح.. وخلف ستارة كثيفة من بطانية مستهلكة تمتد منضدة خشبية عتيقة يرقد فوقها الفارس القتيل - المغدور حيث يتم غسل وتعطير جسده الشامخ - الرائع رغم سكونه الأبدي - بالبخور وأوراق النعناع.. فهو الآن على موعد مع عروسه التي اختارها بعد سنوات طويلة من التمنع والخوف من الزواج.. بعد نصف ساعة فقط ستودعه الزغاريد.. حيث تنتظره حفرة غائرة.. على عمق مترين تحت الأرض.. عندئذٍ سيرقد فوق سريره السماوي بهدوء وصمت الحكماء والرجال المحنكين وبشجاعة الفرسان الحقيقيين مع زفرة أسى للعمر القصير الذي انتهى بسرعة خاطفة وكأنه وميض برق أو انطفاء شمعة ثم.. ساد ظلام خانق كثيف!

لقطات كبيرة.. وملوّنة من حياة الفارس القتيل

- لقطة (١) - كلوزآب - للفارس وهو يبتسم -

تجلجل ضحكته العريضة.. ويكاد يستلقي على ظهره للنكتة الجديدة التي رويتها له.. ثم يهمس في أذني.. وثمة بسمة مشرقة تضيء المكان.

- لقد قررت أخيراً أن أتزوج.. هه.. ماذا تقول؟!

- جميل.. رائع.. إنه عين العقل يا عزيزي..

هتف.. وكنت سعيداً جداً.. للمفاجأة..

ـ ولكن . .

همس وهو ما زال يبتسم .

ـ ماذا؟ نفس الشروط التعجيزية ؟ .

قلت . . وقد غمرني شعور مبهم بالخوف:

ـ لا . . لا . . فقد تنازلت عن بعضها . . ولكن القوام الرشيق وزرقة العيون شرطان لا بد منهما . .

ـ ولكن السعادة يا أخي . . ليست.

قاطعني بلهجة حادة.

ـ أرجوك . . هذه هي شروطي . . «بعد صمت مفاجىء» . . وإلا . .

وإلاّ ماذا؟ . . وآلفهي عليك . . وكأنك كنت تهددنا بالموت الذي ربما كان شبحه المريع يحوم حول رأسك . !

ـ لقطة (٢) ـ ملونة وكبيرة . . من حياة الفارس القتيل ـ

غصّ العامل الأول . . وهو يردد .

ـ أبداً لن أنساه ـ واأسفي عليه ـ لقد زارنا مرة في البيت «وهو المدير الغني للمصنع» وأنا العامل البسيط . . كان يرتدي ملابس العمل . . ولم تكن بسمته العريضة لتفارق وجهه الجميل وهو يداعب صغاري . . وكأنه واحد من أفراد أسرتي ! .

غمغم العامل الثاني بحزن . . وكز على أسنانه وكأنه ينفّس بذلك عن غضبه وحزنه . .

ـ وأنا . . ألم توصد في وجهي الأبواب حين احتججت لمبلغ من المال لتكملة تشييد داري . . من الذي أنقذني من ورطتي تلك سواه؟ !

بعد صمت مفاجىء . . أضاف وعيناه مليئتان بالدموع .

ـ مسكين . . إنه يذكرني بزهرة حمراء نادرة تنمو على سفوح الجبال ـ تمتاز برائحتها الزكية . . غير أن عمرها قصير جداً . . إذ سرعان ما تذبل وتتساقط تويجاتها الملونة . . وتتيبس . . سوى أن رائحتها تظل تعبق وتنتشر في المكان . . لفترة طويلة ! .

لقطة ـ ٣ ـ بالأبيض والأسود.

لقطة ـ ٤ ـ ملونة . . من المصنع ـ

غرق المصنع في ذهول عميق كأنه مقبرة . كان النبأ الفاجع قد صعق الجميع . . فلم تند أي حركة أو نأمة لتشوّه جلال الصمت الأسود الذي لفّ كل شيء برداء قاتم . . حزين . .

**

سرى لفظوهمهمة بين الحضور . . فكنت ألتقط وأنا في أقصى حالات الحزن والغضب كلمات من مثل : السيارة كانت من طراز حديث . لقد انفجر الإطار الأمامي فجأة . . لم يكن السائق مدرباً بشكل جيد . . كان المرحوم غافياً في الحوض الخلفي متعباً . . بعد أن أمضى أكثر من ثلاث ساعات في الليلة السابقة بعد إنتهاء الدوام الرسمي في إصلاح المكائن الثلاث المعطوبة منذ أكثر من شهرين . . وبعد أن عجز الخبير الأجنبي عن إصلاحها . .

إن موته خسارة كبيرة للوطن . . لا أحد يعرف السبب الحقيقي للحادث المفجع إلى الآن . . وكل ما قيل . . ويقال . . إنما هو من قبيل التخمين . .

قال صوت ينفح حسرة وألماً :

ـ هل نسيتم كيف كان يشاركنا الطعام دون عجرفة أو غرور فارغ كما يفعل البعض . . وكيف كان يستفسر عن أوضاعنا البيتية . . حتى في ساعات راحته؟

انقطع اللغط فجأة . . وساد صمت عميق . . فقد كان صوت المقرىء العذب يتغلغل في العروق ببطء غريب . .

[لقطة ـ ٥ ـ بالأسود والأبيض ـ باكراو ند . . قبل عشرين عاماً المنظر: حي عمالي . . شارع رئيسي، حوانيت لجمعية استهلاكية . . عطار . . إسكافي ـ بائع خضراوات . . مقهى صغير . . جزار . . حوانيت أخرى متنوعة].

الصبي ـ نور ـ ابن الثانية عشرة . . تلميذ في الصف الخامس الابتدائي . . ذكي . . درجات شهرية عالية في كافة الدروس . . المدرسة مزدوجة . الدوام

ـ ترى من يكون . . يا نور؟

سألت بتلهف :

أشعل لفافة . . بعد صمت قصير أضاف وعلى شفتيه ابتسامة سخرية :

ـ إنه ضريح نابليون بونابرت . . !

صرخت :

ـ أووه . . يا له من ضريح جميل . . هل هذا كل ما بقي من بونابرت . . مجرد حجر ضخم . . صامت؟ !

ـ إنه حجر من نوع غريب . . في تركيبه . . ولونه .

ـ إذن . . فقد استطاع هذا الحجر الغريب أخيراً . . أن يضع

حداً لطموحه الكبير وجنونه العجيب.. ما أصغر نابليونك هذا.؟!

«عملية مونتاج.. للقطات متنافرة».

المونتير وحذقه مع شيء من العاطفة الإنسانية يخلقان شريطاً جديداً.. مليئاً بالإثارة.. حيث ينفعل القارىء فيتعاطف مع الحدث الفاجع.. بنبل وحب.. يستحقهما الفارس المغدور..

لقطة - ٨ - في البيت:

يداعب الصغار بحب ويوزع عليهم الهدايا والحلويات.. بعد أن ينحني لتقبيل يد الوالدة كلما عاد من العمل.

لقطة - ٩ -

في حديقة داري الصغيرة.. يرشف الشاي بتلذذ كبير.. صدفة.. تعجبني ربطة عنقه.. فأعلق بكلمات قليلة.. لأرضي غروره الطفولي وذوقه الرفيع في إختيار الألوان المتناسقة.. فأقع في ورطة.. إذ سرعان ما يحل الرباط الأنيق ويقدمها لي هدية متواضعة بعد أن يغلبني بأصراره العنيد على قبوله.. فأقف ذاهلاً.. شبه نادم.. وأنا أحدق فيه بنظرات غريبة.. حائرة!.

لقطة - ١٠ - في مقهى صغير - عند مدخل شارح أبي نؤاس..

ابتسامة مشرقة تملأ الوجه.. وقبل أن أحرك الملعقة داخل القدح الصغير. يفرش ورقة مستطيلة أمام عيوني.. أقرأ العنوان.. فابتهج. إنه أمر إداري يقضي بتعيينه مديراً عاماً لمصنع تحت التأسيس.. لصنع إطارات السيارات في إحدى مدن الوطن النامية.. أعتنقه بحب.. وأنا أكثر زهواً منه.. يحدق في وجهي المنشرح بنظرات عميقة.. تختصر كل تعب الأيام والسنوات الطويلة المليئة بالعمل الدائب والحب لكل الناس.. ما زال يحدق في وجهي وكأنه مرآة عاكسة يلمح من خلالها شريط الأيام القادمة.. ثم يغمغم بكلمات غامضة:

- هيه.. يا عزيزي.. إن ما وصلت إليه الآن يخيفني حقاً!. رغم أنني أستحقه عن جدارة.. غير أن ما يلوح لي في الأفق البعيد يقلقني.. ترى.. هل أستطيع أن أرتاح قليلاً؟.. بعد هذا التعب الكبير؟!.. أنا بحاجة ماسة يا أخي.. إلى راحة طويلة.. هذا ما أحسه.. أليس من حقي الطبيعي.. أن أستقر أخيراً؟! بعد صمت طويل:

- أوه.. لقد نسيت.. هل لك أن تجد العروس لي أخيراً؟! لقد وعدتني بذلك.. اطمئن.. سوف أقدم تنازلات أخرى.. هيا يا أخي.. أسرع.. أخشى أن.. يفوت الوقت.. ودون أن أحقق أمنية العمر الأخيرة؟!

كلاكيت - لقطة رقم - ١٠ - آخر مرة ١٢ - ٣ - ١٩٧٧.

في الأيام الثلاثة الأولى من الأسبوع (ظهري).. يستغل الصغير - نور - فترة ساعات الصباح.. ليعمل عند الجزار عبد الفتاح.. لقاء مئة وخمسين فلساً.. خمسون فلساً مبلغ جيد لمصروفه اليومي.. والدرهمان الباقيان للوالدة العزيزة الشاكية دوماً من عدم كفاية الراتب الضئيل الذي يتقاضاه الوالد كل شهر.. والأسرة كبيرة.. والصغار في المدارس.. وهم لا يعرفون الشبع.. والصبي ينسى كل التعب الجسدي.. والذهني.. حين يستلقي على الفراش لينام وحين يلمح الأم وهي ترفع يديها للسماء.. تدعو له بطول العمر والنجاح في المدرسة:

- إن شاء الله تصير مهندس.. يا حبيبي... يا نور... كم شهم أنت يا رجل البيت صغير..!

رجل البيت الصغير يقف الآن قرب سريرك يا أماه.. لقد كبر وأصبح رئيساً للمهندسين ومديراً فنياً للمصنع.. ها هو الآن يقف دامع العين.. يترقبك وأنت تلفظين انفاسك الأخيرة.. بعد أن توقفت أو كادت أن تتوقف كليتك الثانية حيث أخذ التسمم في الدم يسبب لك هذه الغيبوبة الطويلة... وها هو يلمح في عيون الأطباء علامات اليأس من إنقاذك.. هأنذا أسمع نشيجه الحارق وهو يغمر وجهك الحنون بقبلاته ودموعه.. إن رجلك وفارسك الشهم يا أماه.. يبكي الآن كالأطفال!.

لقطة - ٦ - زوم:

- مدينة ألمانية صغيرة -

طالب البعثة - نور - داخل ورشة عمل تدريبية -

المدرب الألماني يربت بيد حانية على ظهره.. ويردد بلكنة محببة وهو يبتسم:

- كويس.. يا هر نور.. كويس.. إنت طالب كويس.. يا.. نور..

يفرح نور لهذا الإطراء الذي جاء صادقاً.. ودون مجاملة.. تكبر البسمة في وجهه وتزدهر.. ولسان حاله يقول:

ـ سوف أعرف . . كيف أعمل من أجلك يا . . وطني الحبيب!

لقطة ـ ٧ ـ كلوزآب ـ

يخرج ـ نور ـ من حقيبة سوداء صغيرة، رزمة من بطاقات ملونة . . يغمغم والفرحة تملأ كيانه:

ـ أنظر جيداً . . هل تراني بوضوح؟ . الثالث على اليمين . . بملابس العمل في معمل . . للميكانيكا . . بمدينة ـ ساربروكك ـ الألمانية الجميلة . . يضحك ـ وقد كست وجهه حمرة شفيفة ـ حين يواجه نظراتي المشاكسة:

ـ هممم . . م م . . وهذه الشقراء الرائعة . . حتماً . . مجرد طالبة و . . زميلة . . هه . ماذا قلت؟!

ـ أقسم لك . . إنها مجرد . . زميلة .

ـ نعم . . صدقت . . مجرد . . زميلة . .

ونستغرق معاً . . في ضحك طويل . .

ـ أوه . . ما هذا؟! برج إيفل . . قوس النصر . . الشانزليزيه؟!

يقول . . وقد امتلأ زهواً :

ـ مجرد إجازة . . بضعة أيام . . وكانت باريس . . حلم العمر . . كم تمنيتك هناك . . . يا أخي!

لحظات صمت غريبة . . ثم يخرج صورة ملونة . . يحدق فيها للحظات ثم يناولني إياها . . وقد كست وجهه صرامة وهدوء ثم يشرح لي بلغة خبير:

ـ تأمل هذه الصورة جيداً . . إنها ضريح لرجل هز العالم لسنوات وتسبب في موت مئات الألوف من البشر إرضاء لجنونه وحبه للسلطة!

في الثالثة عصراً . . غادر المهندس ـ نور ـ المصنع . . بعد أن صافح أصدقاءه العمال ومنحهم من المشاعر الشيء الكثير . . إنه سيغيب عن المصنع بضعة أيام . . متجهاً نحو بغداد . . لحضور ندوة لزيادة الانتاج . .

ربت على كتف العم ـ عبدالله ـ بحنان ظاهر . . فحارس بوابة المصنع هذا يذكره بأبيه المرحوم الذي مات بجلطة في الدماغ . . ولما يتجاوز الخمسين من عمره . .

شيعه العم عبدالله بنظرات فيها الحب الكبير لهذا المهندس الشاب المليء حيوية وتواضعاً وعصامية . . وغمغم من بين أسنانه المصفرة:

ـ لتحرسك السماء . . يا ولدي!

المشهد الأخير

هدرت سيارة «البيجو» البيضاء أخيراً . . وانطلقت بعنف حيث طبعت إطاراتها على الأرض خطوطاً سوداء ظلت لأيام عديدة شاهدة بدء رحلة الغياب . . غمره شعور غريب . متناقض . . من الخوف والحب والرغبة العارمة في الحياة الرغيدة المستقرة مع الزوجة والأطفال الذين يحبهم بشكل جنوني . . لم تبق سوى أيام حين يستلم منصبه الجديد ويبدأ تجربة جديدة مع العمل والحياة الزوجية . . إذن فهي رحلة البداية نحو السعادة! .

كان الهواء ربيعياً . . فيه رطوبة ممزوجة برائحة الأعشاب الطرية والتراب المبتل . . هذه الرائحة الغريبة التي كان يحبها كثيراً . . أغمض عينيه الواسعتين بعد أن ملأهما من مناظر المدينة التي ولد فيها وعشقها . . وأكمل مراحل دراسته الثلاث فيها . . كان متعباً جداً وارتخى في الحوض الخلفي للسيارة . . ثم أغفى . . غير أنه نسي أن ينبه السائق على عدم السرعة كعادته . .

كانت السيارة الآن تنطلق بجنون وتطير كلعبة أطفال صغيرة . . ثم تهوي كالصاعقة إلى إسفلت الشارع العريض الممتد كاللعنة . وتنقلب عدة مرات وتتدحرج مثل كرة بيضاء كبيرة . لتستقر أخيراً على سقفها المهشم . . .

كان جسد المهندس ـ نور ـ على مبعدة أمتار قليلة من حطام السيارة المهشمة . . . مع بقع من دم متخثر . . ونثار من زجاج يلمع تحت وهج شمس آذار الدافئة . .

لقطة صغيرة من المقبرة

كنت الآن معه . . تحت القفص الحديدي الذي يضمّ قبره . أتلمس بأصابع مرتعشة . . الشاهدة الرخامية المنتصبة كاللعنة . . أحدق في كلمات الرثاء التي حفرها أصدقاؤه فوقها . . كلمات كالخناجر اللامعة تحت وهج الشمس . . راحت تمزقني . .

«هنا يرقد المهندس الشهيد الذي علّمنا حب العمل لدرجة الموت . !» احتضنت القفص الحديدي . . وكنت مليئاً بالغضب والحزن . . لامستْ شفاهي المحمومة القضبان الباردة وأنا أحتضنها بشوق قاتل . . ورحت أنشج بمرارة . . » .

بغداد

أسئلة الرواية كما يجيب عنها الدكتور سهيل إدريس

سليمان كشلاف

- ١ -

كان من أهم ما كشف عنه (د. طه حسين) في سيرته الذاتية «الأيام» هو المستوى الذي وصلت إليه أكبر مؤسسة تعليمية دينية في الوطن العربي والعالم الإسلامي في تلك الفترة، وهي «الأزهر»، من تحجّر في الفكر وهبوط في مستوى مناهج التدريس، بحيث لم تصنع من الطالب الأزهري سوى آلة تسجيل تعيد إلى المسامع ما لُقِّنت، بل وتزيد تفكيره تحجّراً وتقوقعاً وفهماً غير سليم لجوهر الدين وروحه.

ولم تكن ثورة «طه حسين» على المؤسسة الدينية ممثلة في الأزهر صرخة واحدة ووحيدة. فمنذ كان القرن التاسع عشر يشارف على نهايته وحتى منتصف القرن العشرين شهدت الأرض العربية على امتدادها، شرقاً وغرباً، صيحات كثيرة ترتفع مطالبة بالإصلاح، وتخط برنامجها الإصلاحي في دعوات مكتوبة تتوالى انفجاراتها بما يشبه القنابل الموقوتة، فلا ينتهي دويّ واحدة منها حتى ينبعث صوت انفجار أخرى ولكن بصوت أقوى وبدائرة أوسع.

ومنذ أن كتب «رفاعة الطهطاوي «كتاب» تخليص الإبريز في تلخيص باريز «سنة ١٨٣٤ م عارضاً فيه ملاحظاته وتجربته وتفسيره ودعوته لتحقيق مبادىء «الثورة الفرنسية» في «الحرية والاخاء والمساواة» توالى ظهور مجموعة من المفكرين الرواد الذين رفعوا شعار الدعوة إلى الإصلاح في الدين واللغة والحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية بالانفتاح على العلوم العصرية التي يمكن لها أن تعجل وتقنن تلك الاصلاحات[١].

ومن خلال هذه الكوكبة من المفكرين، من خلال حيواتهم وتجاربهم ومعاناتهم وكتاباتهم وصراعهم، تبرز مجموعة من الملاحظات كأنها القاسم المشترك الأعظم فيما بينهم، فأغلبهم من ذوي النشأة الدينية، اجتماعياً ودراسياً، وكان تخرجهم وخروجهم من وعلى المعاهد الدينية ممثلاً في أكبرها وهو الأزهر.

كما أن أغلبهم لم يُقِمْ في مكانٍ واحد، بل تعددت أماكن إقامتهم في أكثر من بلد، إما لغرض الدراسة أو نفياً من السلطة السياسية أو هروباً منها.

كذلك فإن أغلب هؤلاء المفكرين كان على احتكاك كامل بالغرب الذي يكاد ينحصر في «فرنسا» وفي الثقافة الفرنسية، كما نلمس لمساً مباشراً تأثيرات الثورة الفرنسية والدستور الفرنسي بتعديلاته، إلى جانب أفكار «مونتسكيو» و «جان جاك روسو».

وبرغم سطوة وسلطان المؤسسة الدينية وبجمود التفكير الاجتماعي بتأثيرات الخلافة العثمانية، فإن ذلك لم يمنع من أن يوجه إليها النقد بشكل مباشر أو غير مباشر، مما استدعي تدخلها لمصادرة أو طلب مصادرة ما لا يتفق ووجهة نظرها[٢] التي كانت

صدى لوجهة نظر السلطة السياسية، وإلى توقيع العقاب على أصحابها. لكن ذلك لم يمنع أن يخرج بعض هؤلاء المفكرين الذين نظروا إلى الحياة في مختلف أوجهها، دينية ودنيوية، عن وجهة نظر عصرية تخرج عن نطاق المؤسسة الدينية ليعلنوا رفضهم لمفاهيمها.

لذلك يشكل كتاب (الأيام) بأجزائه الثلاثة[٣] ما يشبه البرنامج الإصلاحي لتطوير (الأزهر) برفع الستار عن الحال ا لذي وصل إليه ابتداءً ببرامج التعليم مروراً بهيئة التدريس ووصولاً إلى (هيئة كبار العلماء)، كل ذلك من خلال سيرة ذاتية تؤرخ لأحداث أكثر منها عملاً إبداعياً يحاول أن يصنع الأحداث ويخلق لها إطاراً يحيله حياة ضاجة بالصراع والتحدي، أي أنه أعاد رواية الأحداث، وبذلك يصبح كتاب (الأيام) بلغته السلسة وأسلوبه الجميل وثيقة تؤرخ ليس لحياة (طه حسين) فقط، بل للمجتمع المصري في الريف وفي العاصمة، اجتماعياً واقتصادياً وسياسياً وثقافياً، خلال الربع الأخير من القرن التاسع عشر.

وفي خطوة تسير أبعد من البرنامج الإصلاحي الذي عرضه (د. طه حسين) في (الأيام) يقدم الأديب اللبناني (د. سهيل ادريس) عبر روايته (الخندق الغميق)[٤] ثورة على الخلل الذي يسود النظام التعليمي في (كلية فاروق الشرعية)[٥] في (لبنان) من خلال عمل إبداعي تتوالى فيه الأحداث التي تخلق حياة تتفاعل وتضج وتنفجر عبر حياة الفتى المعمّم في مسيرته الدراسية بالمعهد الديني قبل أن يسافر إلى «فرنسا»[٦] ثم ينتهي به الأمر إلى عالم الأدب والصحافة[٧]، برحلة تمتد منذ بداية القرن العشرين حتى منتصفه.

ـ ٢ ـ

في الفصول الأولى من رواية (الخندق الغميق) تتحدد أمامنا ملامح الفتى الذي سيكون محور الأحداث خلال تلك الرحلة الزمنية الطويلة، فهو ابن لعائلة متوسطة الحال عدد أفرادها ستة، يعمل الوالد أمام مسجد ويزاول التجارة في بعض الأحيان. يقيم مأدبة شهرية لمجموعة من المشايخ وسهرة دينية كل ليلة جمعة يقرأون فيها القرآن الكريم وبعض وقائع السيرة النبوية وفصولاً من (دلائل الخيرات) تبرز لنا من صفات الفتى (سامي) جرأته، فهو الوحيد بين أخوته الذي يتجاسر ويشارك المدعوين العشاء غير عابىء بنظرات أبيه الزاجرة، بعد أن تبين له أن المدعوين لا يتركون من الوليمة شيئاً يأكله وأخوته، كما أنه يسرق الحلوى من الدكان عند عجزه عن شرائها.

يتمتع الفتى بجمال الصوت وحساسية موسيقية، وطموح إلى الزعامة، تتميز علاقته بالآخرين برقة وجدانية، أما تكوينه الجسماني فقد جعل منه فرجة للآخرين بقصر قامته، وإثارته الانتباه والضحك بمنظره محشوراً داخل الجبة والعمامة. وهو يبحث عن هدف يحققه كحافز له يضعه أمام عينيه، يحققه ليبحث عن هدف آخر.

من خلال محدودية عالم الفتى في البيت، وفي الحي الذي يعيش فيه ممثلاً في ذلك الشارع الطويل المترب، ومن خلال مهنة الأب إمام المسجد ومؤذنه، التاجر أحياناً، الذي ساهمت تلك التنشئة الدينية في تكوين عقله وتحديد قراءاته، تحددت معالم العالم الذي سيعيش فيه الفتى في المعهد الديني.

في هذه الانتقالة من العالم القديم (البيت ـ الشارع) إلى العالم الجديد (المعهد الديني) تزداد ملامح شخصية الفتى في الوضوح، تتحدد أكثر في اكتشافه للحياة والناس، إنه يتعرض للحرمان من بعض الأشياء في حياته الجديدة. يحرم من النوم لحضور صلاة الفجر حاضراً ويحرم من وفرة الطعام في أكله، كما أن حياته الجديدة تفرض عليه نمطاً معيناً من السلوك، أن يعتمد على نفسه وأن يدّعي الرجولة فيكابر شوقه وحنينه إلى أسرته وهو، كشيخ، بجبته وعمته لا ينبغي أن يكون شعره طويلاً تحت العمامة، وإن كان مفضلاً أن يطيل شاربه ولحيته إن أمكن، كما يجب عليه أن يكون رصيناً فلا يقفز إلى الترام قفزاً، وأن يغضّ بصره، فلا يليق بشيخ أن ينظر إلى النساء، وألا يذهب إلى السينما، فهي من المحرمات، ولا يكون له إطلاقاً أي نوع من العلاقات العاطفية.

في المعهد يصفه المدرس بأنه شيخ منحوس، وفي البيت يدعوه والده (الشيخ سامي. . الابن البارّ) وبين هاتين الصفتين داخل المعهد الديني وخارجه تتوالى اكتشافاته فيما يعيش وفيما يقرأ.

أحس رحابة العالم العقلي الذي بدأ يتلمس طريقه إليه عن

طريق القراءة والكتابة، أخذت الأسئلة تدور في رأسه وبدأ الصدام بينه وبين شيوخ المعهد، فما العلاقة بين حلاقة شعر رأسه ومقدار تحصيله في الدرس؟ لم يدرك ذلك، كما لم يدرك لماذا تضاعف له العقوبة دون زملائه لمجرد أنه تجرأ ورد على سؤال؟

ومع دخوله عالم الرجال وهو في المعهد تصاعدت اكتشافاته أكثر فأكثر، عن طريق السماع مرة وعن طريق المشاهدة مرات أخرى، أشياء كثيرة يمارسها زملاؤه في المعهد أو يحكون عنها: التدخين، مراقبة النساء من خلال النوافذ ليلاً، ممارسة اللواط في جنح الظلام بين الطلبة، ممارسة العادة السرية، زيارة المومسات الرسميات في (ساحة البرج).

ولا ينقذه من حيرته إلا العطلة الصيفية وتجربة حب تستغرقه وتخلق أمامه عالماً جديداً. فقد عرف (سمية) في قرية (المريجات) حيث أمضوا الصيف، عرفته إنساناً عادياً ككل البشر وكانت البادئة في كل شيء وهي تنسج خيوط هذه العلاقة. كانت منها النظرة الأولى والتحية الأولى والابتسامة الأولى. هي التي حددت أول موعد بينهما، وهي التي بدأت كلمات الغزل الأولى. كان دوره في كل هذه الأمور منذ بدايتها دور (المتلقّي المستجيب) لكنها وهي ترتدي سروالاً أزرق وقميصاً أحمر ويرتدي هو الزي المدني، ترفض دعوته لأن يسير معها «أرجوك... لا تذهب معي. أنت شيخ»[8] وهو ما كان يختلف عن رأي والدها: «لقد أحببنا أذانك.. وأبلغني والدك الآن أنك شيخ، فهل تسمح بأن ترتدي الجبة والعمة لنرى قليلاً؟»[9].

رغم الجبّة والعمة تتجاوز علاقة «سامي» بـ «سميّة» هذا المظهر الشكلي، مع اختلاف وجهة النظر فيه من الأطراف الأخرى. ينمو الحب بينهما ويعرف به الآخرون، تتحدد جهود الأسرتين في الفصل بينهما ومنع لقائهما، يزداد الرابط الإنساني في قلبيهما بتكرار اللقاء رغم الموانع المرفوعة فلا يفصل بينهما إلا نشوب الحرب العالمية الثانية ومغادرة المصطافين لقرية (المريجات)، حيث يتجه هو إلى المعهد وتسافر هي إلى (مصر).

يصمم الفتى على استبدال الجبة والعمة بالزي المدني. ويصمم كذلك على مواصلة دراسته المدنية، ويبدأ في ممارسة العمل الصحفي والأدبي، وخلال ذلك كله كانت علاقته بـ (سمية) قد تحددت وهما متباعدان كل في بلد، فلا يربط بينهما إلا رسائل بريدية تستمر في التباعد حتى تنقطع.

يخوض الفتى صراعه ذلك متحدياً أخاه و والده ومجتمع الحي الصغير الذي يعيش فيه، ينجح في ذلك وتستمر خطواته واثقة في المجال الصحفي والاعلامي، وعن طريق الاذاعة يتحقق لقاؤه من جديد مع (سمية) ليكون ذلك اللقاء الفصل الختامي في حكايته معها.

مع ثبات خطواته ترتسم الأحلام من جديد في ذهنه، أن يواصل دراسته العالية للصحافة في (فرنسا) وأن يصبح صاحب صحيفة يؤدي فيها عملاً مفيداً لأبناء قومه. أحلام لكنه يعمل من أجل تحقيقها، كما يخوض من جديد معركة إلى جانب أمه، ومعه بقية أخوته عندما عرفوا أن الوالد قد تزوج من امرأة أخرى حتى يدفعوه إلى طلاقها، وإلى جانب أخته (هدى) من أجل أن تنزع الحجاب، ويرعى في الوقت نفسه العلاقة العاطفية التي نشأت بينها وبين صديقه وزميله (رفيق) حتى تتحقق خطبتهما، وحتى تنزع (هدى) الحجاب وهي في طريقها إلى قاعة الامتحان.

خلال ذلك يمرض الأب بعد كثرة المصادمات التي حدثت بينه وبين زوجته وأبنائه ويصاب بالشلل إثر معركة مع (هدى) وهي تظهر نيتها لنزع الحجاب، ولا يطول به الأمر كثيراً حتى يختطفه الموت وهو على فراش المرض.

ولا تغير وفاة الأب من حياة الأبناء، فقط بدلاً من أن تسافر (هدى) إلى (مصر) لانهاء دراستها العالية تبقى مع الأم ليتم بعد ذلك زواجها من (رفيق). أما (سامي) فيستمر في تحقيق برنامجه.

وتنتهي الرواية و «سامي» على ظهر الباخرة يرفع ذراعه يلوح لمودعيه، تطوف به الأحلام التي أصبحت هدفاً والباخرة في طريقها إلى «فرنسا».

- ٣ -

منذ البداية يحدد لنا «د. سهيل ادريس» الواقع الاجتماعي الذي يسود حياة الأسرة الصغيرة المحافظة التي تضع كل مقاليد

الأمـور في يد الأب، فينشـأ الجميع تلك النشـأة الـدينية التي تحكم سلوك جميع أفرادها في علاقتهم ببعضهم وفي علاقاتهم الخارجية بالأقارب والمعارف وفي الحي الصغير.

ينشأ الفتى «سامي» وسط هذا الجو المحافظ، في البيت وخارجه، وقد بدأت معالم شخصيته في التفتح بجزئياتها لتكوّن منه في النهاية ذلك الانسان الذي يرفع راية العصيان في وجه السائد ويحاول أن يدفع العجلة إلى الأمام بدلاً من دورانها إلى الخلف.

فهو يضع دائماً هدفاً محدداً أمامه في بدايته لعمل والاسراع في الانتهاء منه. إن الحافز يدفعه بالحاح والهدف أمامه واضح. لذلك لم يكن يعنيه رأي جماعة الشيوخ ضيوف أبيه في قراءته من كتاب «دلائل الخيرات» بمقدار ما كان يرغب في الانتهـاء من القراءة للحصول على المكافأة التي وعده بها والده، المصحف الصغير المذهب الحواشي. ولم يكن يهمه أن يفهم «الأحاديث النووية» الأربعين بمقدار ما كان يهمه ألا يخطـىء في سردهـا وحفظها للحصول على الهدية الثمينـة، قلـم الحبر، الـذي وعده قريبه الثري باهدائه له. وهو يستعجل الالتحاق بالمعهد الديني ليمكن له ارتداء العمامة والجبة فيكتمـل له بهمـا مظهر الشيخ الصغير، لينتشي ويَحسَ أن ما على رأسه تاج لا عمامة. ويندفع بحماس لترجمة رواية «مولن الكبير» وكأن انتهاءه من الترجمة هو في نفس الوقت وصول إلى قلب «سمية» الفتاة التي يحبها.

وينتقل إلى العالم الجديد الذي كان يوماً أملا له وهدفاً سعى إليه يحدوه فيه طموح كبير قاده إليه مسار اختطّته عدة عوامل، الوالد الامام المؤذن، البيئة المحافظة بكل ما تضمه في إطارها، الدراسة المبكرة في الكتاب، القراءة المبكرة للكتب الدينية، وازع أخلاقي يجعله يكفّر عن جريمة سرقة الحلوى من الدكان، وطموح إلى ارتداء الجبة والعمامة. كل ذلك وهو لم يصل سن البلوغ بعد.

فرضت عليه حياته الجديدة نمطاً معيناً من الحياة وأخضعته لقالب اعتصره وحدد مجال حركته ومجال سلوكه، فالأيام الستة التي يقضيها كل أسبوع داخل المعهد الديني نبهته إلـى مشاعر جديدة تنتابه ويحس مسؤوليتهـا، ومـن ثم، فإن الـزي الدينـي الذي كان حلماً في خياله، ناضل من أجل الحصول عليه في أقرب وقت، قد زاد في تحديد مجال سلوكه وتصرفاته أكثر، ليتكيف مع المجتمع الـذي حدد موقعـه من خلال انتمائـه إلـى رجال الـدين كدراسـة دينية اكتملـت مواصفاتهـا الظاهـرية في ترسيمه كشيخ بالزي الديني، والشيخ من وجهة النظر الاجتماعية محروم من أن يكون مثل بقية البشر طرفاً في علاقة عاطفية.

مع كل هذه القيود بدأ «سامي» يحس أن عالمـه يضيق أكثر فأكثر، وأنه يحسّ الغربة في حيه، فعالمه الجديد أصبـح يلقـي ظلاله عليه ويحيطه بسور مرتفع، بل إنه يكاد يفقـده كل شريط الـذاكرة القديمـة، وكل من كان له به علاقـة من رفاقـه في (الكتّاب) والحي، ويمتد ذلك السور حتى إلى علاقاته مع إخوته في البيت، ويصل به الضيق إلى الزهد في الخروج من البيت يوم العطلة بعد أن يكون قد أمضى ستة أيام داخل أسوار المعهد.

وسط هذا العالم المحـدود انفتحـت له نافـذة تأتيه بالنسمة المنعشة وتحسسه بالعالم اللامحدود الذي يمكن له أن ينطلق فيه كنسمة تهفهف، كموجة بحر تحمل كل عنفوان الأعماق، كطائر يحلق في الأعالي، كغزال يشرد منطلقاً بين كثبان الرمال، أحس حاجته إلى القراءة في الكتب الفرنسية فداوم عليها، يتلافى نقصاً في دراسته النظامية، بالرغم من المجهود الشاق الذي يعانيه في سبيل ذلك، كأنه يتحسس حاجته إلى اللغة الفرنسية في تحقيق هدف جديد لم تتضح صورته أمامه بعد.

ازداد ميله إلى قراءة المجلات الأدبية، ليجد في مطالعتها لذة خاصة، وليبدأ في ذهنه يقين يتكون بأن الكتاب والقلم وحدهما في عالمه المغلق، سيكونان النافذتين المفتوحتين على الـدنيا، وكأنه في ذلك يعود إلى النبوءة القديمة التي راودت خاطره عند حصوله على المصحف والقلم من والده وقريبه الثـري، فيزداد تعلقه بما يختاره من كتب ويزداد ملله مما كانوا يختارونه له في المعهد للدرس.

ومن خلال ما قرأ واستوعب، من اختياراتـه وممـا درس في المعهـد بدأ يتكون له رأي جديد فيمـا قرأ ويقـرأ، فيمـا عاش ويعيش، فيما شاهد ويشاهد، فيما لامس ويلامس. ومع اجتيازه عتبة البلوغ كانت الأفكار في ذهنه تتصـارع والمشاهـد تتوالـى والتناقضات تصل أشدها والاكتشافات تتابع واحداً وراء واحد.

كأن (د. سهيل إدريس) يمحـور صراع «سامي» مع نفسه ويكتشف العالم المحيط به كما يكتشف نفسه، خطوة خطوة،

متتابعة، واثقة، لينطلق به مع وصوله سن الرشد وتمعنه فيما قطع من طريق وما هو مرسوم له، أو كانت له يد في رسمه، لاعادة النظر فيما كان وتصحيح المسار لما سيكون. وبين صفته في المعهد كشيخ منحوس وصفته في البيت كابن بار، يحس جلال العالم العقلي الذي عرفه عن طريق القراءة والكتابة، فأصبحت قناعته بأن ما يدرسونه من كتب في المعهد عديمة الجدوى، كأنها ماتت مع أصحابها منذ قرون خلت، وبدأ شكه فيما يدرس من أحاديث نبوية نسبت إلى الرسول الكريم وهي تخالف كل منطق وعقل. ووجد راحته فقط في قراءة وترتيل القرآن، وردد أكثر سور القصص القرآني.

ومنذ أن رنّت صفعة ناظر المعهد على خده وهو يصيح في وجهه « ـ احترم الجبة والعمة ـ»[100] واكتشافه للقيود التي يضعه داخلها زيّه الديني أدرك أن الاحترام الذي يوجهه المجتمع إلى رجل الدين موجّه بالدرجة الأولى إلى ما يرتديه، وفطن إلى تلك الازدواجية التي يعيشها زملاؤه في المعهد والتي جرب عيشها بعد أن خلع الجبة والعمامة خلسة. إنه من جديد يتعرض لمحنة تؤرّقه وتوقظ ضميره، وإذا كان قد جرب السرقة في المرة الأولى ولم يجد لنفسه خلاصاً رغم أنه أعاد الحلوى المسروقة إلا بالتكفير بالاتجاه لأن يصبح شيخاً، فهو الآن وقد أوى إلى فراشه بعد أن كذب ودخل مكاناً مشبوهاً وأهان جبته وعمامته، لا يجد خلاصاً إلا بأن يحتقر نفسه ويذلها، لكنه لا يستطيع أن يمنع تلك الأحلام الجنسية التي لا زالت تراوده.. ولا يملك وقد دخل عالم الرجال إلا أن يستسلم لها. أن انعكاس كل هذه العوالم على حياته كشيخ ضمن السلوك الاجتماعي العام ودخوله في عالم الازدواجية ثم احتقاره له بنفي كل أحاسيسه كإنسان له روح وجسد من حقه أن يعيش حياته كما يعيشها البشر العاديون هو الذي يفضي به الموقف النهائي في اختيار الظاهر أو الباطن مع أول تجربة حب يخوضها.

تلك كانت نقطة فاصلة وبداية لاحساس جديدة بالكره للزي الديني بمثل ما كانت احساساً جديداً بالحب لـ «سمية».

إذا كانت صدمته في المعهد بوفاة صديقه «عزيز» الذي فتح له الطريق أكثر في حب الأدب وربطته به علاقة وجدانية أحس معها لفقده بصدمة كبيرة، ربما كانت عاملاً مساعداً في أن ينغمس أكثر في دنيا الأدب ويكثر من قراءاته ومحاولة ترجمة بعض القصص الفرنسية، فإن موقف «سمية» الذي تلخص في طلب الابتعاد عنه لأنه شيخ قد ولد في نفسه إحساساً عميقاً بأنه قد يفقدها كما فقد «عزيزاً» قبلها، وربما ارتسم في ذهنه الموت مرادفاً للزي الديني، وبالتالي فان ابتعاده عن ارتدائه هو في نفس الوقت دفع للموت عن إنسان يحبه. وهكذا فإن استمراره في تلك العلاقة بعد ذلك وارتباطه أكثر بـ «سمية» رغم معارضة الجميع كان تحدياً للموت في الوقت نفسه. طالما أن الحجة التي كان يلجأ إليها الجميع أنه «شيخ ابن شيخ» لا يليق به أن يخوض علاقة غرامية مع ابنة الجيران أو حتى أن يتجاوب مع نسمة حب تأتيه عبر الأيام، وأنه يتصرف كما لو أنه لم يكن شيخاً.

لقد اتّحد رأي الجميع، انتصبت جبهة ضده في البيت تتابعه وتراقبه وتحصي عليه حركاته. إنها وجهة نظر المجتمع ممثلة في الأسرة، دفاعاً عن قيم صنعها المجتمع ولأنه شيخ فانه يجب أن يكون مجرداً من العاطفة، محروماً من الإحساس البشري الوجداني ولا يعطي المجتمع أحكامه هذه فقط، ولكنه أيضاً يمنع مناقشتها ويحرم الآخرين من مجرد الدفاع عن أنفسهم، يمنع أن يقوم حوار حول صلاحية تلك الأحكام والمقاييس، مع تغيير الزمان، ويخضع أفراده لـ (تابو) جاهز يرفع في وجه كل من يحاول أن يقول «لا».

لكن تجربة الحب في نفس «سامي» أقوى من كل الأشياء، كأنها تخلخل كل ما عاش فيه طيلة حياته السابقة لتعيد بناءه من جديد وتبث فيه روحاً وقوة وعنفواناً تجعله يتحدى كل من وقف في طريقه، يتركز الهجوم أكثر وصوت أخيه يرتفع مجلجلاً في أذنه: « ـ إنه عار عليك.. عار على عمّتك أن.. تحب»[101].

إحساس «سامي» بالغربة وسط المجتمع الذي يقف ضد حبه لـ «سمية» جعله يكفر بالجبة والعمامة يوماً بعد يوم حتى يحس كأنها لعنة لا تزول إلا بنزعها عن جسده، وكأن اندلاع الحرب العالمية الثانية كان إيذاناً باندلاع الحريق في أعماقه، فالقلب الذي خاض أول تجربة حب له ما زال يخفق لها بعد ثلاث سنوات من الفراق، قد امتلك الجرأة لنزع الجبة والعمامة وفي ذهنه صورة لرد الفعل الذي يمكن أن يحدث ضده بعد أن أوقدت النار واتسع الحريق.

سيثور الحي كله لهذا العمل رغم أنه شأن خاص به، فهو تحدّ عنيف لهم، لقد وثقوا به وباركوه عندما ارتدى الجبة والعمامة وأصبح شيخاً رغم صغر سنة[١٢] وحداثة تجربته واعتبروه سنداً لقيمهم وسلوكهم، أما الآن وبعمله هذا فهو يمثل النقيض لهم من وجهة نظرهم، كما أن موقف أسرته منه لن يقل سوءاً، ويتوقع «سامي» أن يكون موقفاً عنيفاً جداً، لأنه خرج عن قيم وأعراف من يحيط به داخل مجتمعه.

لكن «سامي» صمم على المواجهة، وعندما ردّ على أخيه الكبير «فوزي» وهو يسأله عن سبب خروجه دون الجبة والعمامة «ـ إن هذا أمر لا يعنيك»[١٣] كأنه يجرب صمود إرادته في وجه العاصفة التي ستهب عليه وهو يواجه أباه، فالحوار والمنطق لا يجديان في إقناع الأب، ويزداد الحريق اشتعالاً مع الشتائم المندفعة من فم الوالد واتهامه إيّاه بالزندقة حتى تتطور إلى استخدام القوة في إقناع «سامي» بإعادة الأمور إلى ما كانت عليه، تفلت أعصاب الطرفين وكل من الأب والابن ينفجر في وجه الآخر لينتهيا إلى حالة من الانهيار.

انتهت الجولة الأولى في الصراع بين الأب والابن، وإثر الافاقة من المواجهة الأولى واسترداد الأنفاس يقرر «سامي» الاستمرار في تمرده مع إبداء رغبته في مواصلة دراسته العالية، فيبدأ الأب في ممارسة ضغوطه لاخضاع الابن برفض دفع أي قسط من أقساط المدرسة من ناحية وإهمال أمره وعدم الاهتمام بشئونه من ناحية أخرى.

مع ممارسة «سامي» للعمل الإعلامي والأدبي الذي وجد فيه إلى جانب تلبيته رغبته في دراسة الأدب والكتابة مورداً يكفي لاستقلاله الاقتصادي والخروج من دائرة ضغوط والده، فيكفل هذا المورد شؤون حياته المادية، يكون عمله هذا بداية أيضاً لعودة اتصاله بـ (سمية) التي استمعت إليه يروي قصة من تأليفه في الإذاعة، وعند لقائهما من جديد بعد غيبة سنوات يقع في حالة إحباط، فالمرأة التي قابلها، والتي تزوجت في «مصر» من ابن عمها ورزقت منه ولداً، دخلت المجتمع الأرستقراطي وأصبح لها مركز اجتماعي مرموق، وهي تقضي الصيف في «لبنان» لقد تغيرت تماماً. النضارة حلت محلها مستحضرات التجميل، العينان السوداوان العميقتان اللتان تشعان حياءً تطل منهما نظرات سافرة ليس فيها إثارة ولا غموض، وأصبحت ممشوقة الجسم في ثوب أسود عاري الكتفين والصدر، كأنها ممثلة أجنبية.

لقد انتهت «سمية» كما انتهت أمور أخرى كثيرة قبلها... «ـ كنت أعيش على الأمل ولم أكن أعتقد أن الواقع سيكون بشعاً إلى هذا الحد»[١٤].

إنها صدمة الاحباط يتعرض لها من جديد، تلك الأمنية التي كانت حلماً ثم أملاً خلاباً سعى إلى أن يحققه، يستيقظ فيه على وجه البشع، صدمته في نظرة المجتمع إلى الزي الديني وملامسته لواقع رجال الدين أنفسهم، وتناقض الآفاق والعوالم التي يفتحها «القرآن الكريم» مع واقع ما يدرس في المعهد الديني من أحاديث غير منطقية لا يقبلها الإنسان وآراء جامدة منذ مئات السنين، وواقع الفتاة/ الحلم التي يستيقظ فيها على داعرة/ كابوس.

الهروب هو السلوك الأول الذي يجد فيه حلاً. الهروب من قيود الزي الديني الى التخفي في الزي المدني، حتى لو كان في ذلك ممارسة لتلك الازدواجية التي كرهها في المعهد الديني، الهروب من دراسة الأحاديث المدسوسة والدروس المحنطة العديمة الجدوى، إلى قراءة «القرآن» والأدب الفرنسي حتى يستقر على مواصلة دراسته العالية بعد الحصول على التوجيهية العامة.

ثم الهروب من «سمية» بعد لقائه الأول والأخير لها عقب فراق ثلاث سنوات، عند إحساسه الخيبة في هذا اللقاء، حتى تقوده قدماه إلى «ساحة البرج»[١٥].. ينفس عن شبقه بين ذراعي مومس، وينتهي ببصقة كبيرة انطلقت من فمه على قارعة الطريق.

كأن «د. سهيل إدريس» يصنع من «سامي» ذلك الانسان المثالي الباحث عن «المدينة الفاضلة» ثم يدمج فيه ذلك الثائر المثالي الذي يفيق على عالم ظاهره مختلف تماماً عن باطنه، وقد اكتشفه في البيت والشارع والمدرسة، في الحياة الاجتماعية والثقافية والاقتصادية، في الأب والأخ والمدرس والحبيبة، في مجموعة «التابوات» التي أصبحت أحكامها كالأصنام، جامدة ثابتة باردة، وكأن الزمن لا ينال منها مهما طال. فيسعى هذا البطل (الإنسان/ الثائر) المثالي لأن تكون «المدينة الفاضلة»

شيئاً موجودا وحقيقياً، يقلب الأمور والأشياء بالثورة عليها، فإن لم يستطع قلبها فإن في مجرد رفع الغطاء عنها وكشفها واضحة للآخرين خطوة على الطريق الصحيح، عندما يتكشف العفن والدنس والقذارة التي تحيط به في حين تعيش في القلب منه كأن البصقة التي انطلقت من فم «سامي» نظرة إلى الخلف في ازدراء بكل تلك الأشكال الظاهرية التي لا تعكس جوهرها إطلاقاً. كأنها مفتاح الطريق للسير الواثق المطمئن إلى سلامة خطواته بعد تلك السلسلة من التجارب في اكتشاف حقائق الأشياء والبشر بعيداً عن المظهر الخارجي.

ومن واقع ثقة «سامي» بنفسه واستكماله جوانب شخصيته من خلال سلسلة التجارب والاكتشافات التي مرت به، ونمو ارادته في الصمود يستمر صراع القوى بينه وبين والده في جدل حول المحرمات أو الأحكام الدينية الاجتماعية، عادة ما تنتهي إلى وصفه بالكفر والزندقة عندما تسد أمامه كل سبل الحوار وينتهي به إلى مأزق تتوقف به كلماته على طرف اللسان.

فإيقاع حياة «سامي» يتسارع أكثر وهو يخوض صراعاً جديداً مع والده هو في حقيقته أيضاً صراع ضد نفسه وبكل ما آمن به من مثل وأفكار وسلوك اجتماعي متطور، فيستعجل الخطو برفض مقاييس وأحكام جديدة للمجتمع. إن حرية الحركة التي اكتسبها أصبحت كأنها قطعة الحجر التي تلقى في جدول الماء، لا تنتهي بمجرد سقوطها، إنها تخلق سلسلة من الدوائر تنطلق من مركز سقوط الحجر تبدأ صغيرة ومحصورة ثم تتسع تتسع، شاملة بحركتها محيط الجدول كله، لاحقاً بها سلسلة تتدافع من الدوائر الأخرى الأصغر، التي تتسع وتتسع أيضاً، في زيادة لسرعة ومجال حركتها.

فهل ما صارع من أجله «سامي» وظفر به بعد عناده من نزعه للزي الديني الى مواصلته للدراسة المدنية إلى خوض تجربة الحب يمكن أن يتكرر مرة أخرى، في صورة أخته «هدى»؟

لقد خاض معركته الخاصة في السابق، ومهما كانت قوة تلك المعركة فإنها لا تعطي التأكيد بقوة إيمانه بأفكاره وسلوكه بمقدار ما تعطيه له هذه المعركة الجديدة الحساسة والحاسمة، فهو لم يكن طرفاً فيها فقط، لكنه كان أحد صانعيها، لذلك كان التحدي لنفسه قوياً وواضحاً بمثل ما كان قوياً واضحاً تحديه لوالده وأخيه والنظرة الاجتماعية السائدة.

تبدأ المعركة عادة بإطلاقة يرميها أحد الطرفين المتنازعين، وقد رمى «سامي» إطلاقته التي أعلنت بداية الحرب وتصاعدها بعد تأكده من سداد خطاه إثر سلسلة الخيبات التي مرت بها سابقاً، فساهم في نشوء ورعاية العلاقة العاطفية التي ربطت أخته «هدى» بصديقه وزميله «الشيخ رفيق» الذي يماثله وضوحاً في الأفكار والسلوك وهواية الأدب. وتمرداً على السائد، ويتيح لهما أكثر من فرصة اللقاء والحديث، ثم يقف إلى جانبها حتى تستكمل دراستها، مقاوماً كل الضغوط التي يباشر والده في اتباعها.

«.. إنني لا أتولى تربية أختي، ولكن لا يسعني إلا أن أهتم بشؤونها. فأنا أعتقد أني أنا أيضاً مسؤول عن مستقبلها..

ـ أنت لست مسؤولاً إلا عن نفسك.

وساد صمت قصير قطعته هدى بقولها:

ـ إنني بحاجة دائماً إلى مساعدة أخي سامي، وأنا أثق به كلّ الثقة. ولم يكن أبوه بحاجة إلى أكثر من هذا حتى ينفجر غاضباً حانقاً يصب لعناته عليها وعلى الأولاد جميعاً، ويعلن أنه أصبح لا يطيق الحياة وسط هؤلاء الأولاد العاقين العصاة، وأنه بات يؤمن بأن العلم الذي يلقن في المدارس مسؤول عن هذا الجحود والعقوق.. ثم التفت إلى هدى يقول:

ـ ولهذا فقد قررت أن تنقطعي عن المدرسة التي تعلمك الفساد، وأنا أمنعك منذ اليوم عن ارتياد هذه المدرسة.. ولن أدفع لك الأقساط بعد الآن..»[١٦].

هكذا يحدد «سامي» موقفه لوالده مصعداً المواجهة أكثر، كاسباً أرضاً جديدة من ساحة المعركة، لم يكتف بأن يقف موقف المتأمل أو المراقب أو الناصح، إنه يأخذ دور الشريك، في الرأي، وفي الموقف، وفي الالتزام.

لذلك بدأت رايات الأب في التساقط واحدة بعد الأخرى، عجز في معركة الحوار أن يقنع الطرف الآخر، وتهاوت كل حججه وآرائه أمام العقل والمنطق واللغة الجديدة التي يخاطب بها، كما سقطت محاولته في ممارسة الضغط الاقتصادي بعدم دفع أقساط المدرسة الخاصة بـ «هدى» وانتهت تهديداته بهجر

المنزل هباءً باستخدام «سامي» نفس السلاح والتهديد بترك منزل الأسرة.

اتضحت صورة الموقف تماماً بعد وقوف أفراد الأسرة في صفين متقابلين متضادين: «سامي» و «هدى» والأم في ناحية يقابلها الأب والشقيق الأكبر «فوزي».

فالفكرة التي انبعثت عند «سامي» لقيت قبولاً من «هدى» ومساندة ظاهرة وخفية من الأم، في التشجيع والتستر تارة وفي المساعدة المادية تارة أخرى، لقد كانت الأم ترى في ابنتها صورة منها ومن حياتها، وقد عاشت عذاب حياتها، لكن ذلك لم يمنع أن تتطلع إلى المستقبل ممثلاً في «هدى» بعيون مفتوحة مدركة أن جيل ابنتها غير جيلها[١٧]. وأن من حق كل إنسان أن يعيش حياته وفقاً لأحكام ومقاييس زمنه لا زمن الآخرين. وتبدو «هدى» وسط هذا الصراع هي العنصر الضعيف الذي تتطاول عليه الأيدي والألسن وهي تشق درباً وتسير في طريق عبّده من قبل أخوها «سامي» وأخذ بيدها يقودها فيه، لتزداد أملاً وثقة في النفس، فهي تصمد في وجه الزوابع التي تحاول اقتلاع بذرة الحب الناشئة في قلبها، وتصمم على مواصلة دراستها، ثم تبدي رأيها في نزع حجابها بالاتفاق مع زميلاتها في المدرسة.

وعلى الضفة الأخرى يقف الوالد و «فوزي» ورأيهما فيما يتعلق بتعلم المرأة وعملها وحجابها وحريتها المسؤولة واضح، فهي عند «فوزي».

« - إن هذه امور لا تعنيك.. وخير لك أن تعودي إلى مكانك الطبيعي: المطبخ»[١٨].

كما أنها عند الأب:

«أو لم تسمع بالحديث الشريف: ما خلا رجل بامرأة إلا كان الشيطان ثالثهما!»[١٩].

من واقع هذا الحكم يبدأ الرأي وينتهي.

«.. وكانت حجته في ذلك أن المرأة مخلوقة للزواج وأن عملها لن يفيدها شيئاً بعد أن تجد نصيبها، فيترتب عليها أن تكون في خدمة زوجها وأولادها وبيتها..»[٢٠].

ذلك أن «فوزي» ليس إلا امتداداً لوالده، كما أن الأم ليست إلا بداية لـ «هدى» وفي ذلك اختلاف كبير في الأرض التي يقف عليه الأفكار التي يدافع عنها والمستقبل الذي يحلم به كل منهم.

«فوزي» يرى نفسه في والده ويحلم بأن يكون كما كان: الطاغية المستبد في بيته، كلماته أوامر وكل ما عداه باطل. كأن الشمس لن تشرق إلا بارادته، بنفس الأحكام وبنفس السلوك وبنفس العقلية التي تعيش ازدواجية الحياة والأفكار، بشكل يخلق انفصالاً كاملاً بين ظاهر الإنسان وباطنه، وطالما أن هذا الانفصام غير واضح لدى الآخرين، يتم في الظلام ويستره الظلام، فلتبق الأمور كما هي، ولتبق كل المحرمات سيفاً معلقاً على رقبة كل من يجرؤ على الهروب من تلك الازدواجية بالوضوح محاولاً السير في ثقة إلى الأمل وإلى المستقبل.

أما الأم فقد عاشت حياتها ضمن هذا السلوك الاجتماعي المعوج، قاست ظلمه ومرارته وعانت خيباتها الكثيرة على امتداد حياتها، دون أن يحس الآخرون ودون أن تعترض بكلمة. لذلك فهي أيضاً تجد في «هدى» نفسها، لكنها لا تريدها على الصورة التي عاشتها هي، تريدها أن تحقق أملاً، حلماً، ربما كان قد راودها يوماً، تريدها أن تكون أفضل حياة وأفضل فكراً وأفضل مستقبلاً، فتقف معها، وتؤيدها مادياً ومعنوياً سراً، حتى يتفجر الموقف، فيكون تأييدها علنياً.

يتفجر الموقف بانكشاف زواج الأب مرة ثانية بعد هروبه من معركة خاسرة في بيته واجهه فيها ابنه وابنته، ولأول مرة تتحد نظرة الجميع في الموقف من الأزمة الناتجة عن الزواج، ليقف الأب وحيداً وهو يواجه زوجته وأبناءه، أعزل، قد سقطت كل دفاعاته وفقد كل سلاح، وفي حوار صاخب مليء بالسباب كشف المواقف وأوضح التناقضات، رفعت الأقنعة عن الوجوه لتظهر على حقيقتها ولتتمثل تلك الازدواجية واضحة بين كلام يقال وسلوك يتبع.

في البدايات، كان الحوار وكان الصدام يتم بين «سامي» ووالده، فيما يقف الآخرون موقف المتفرج الذي قد يؤيد أو يتعاطف وجدانياً، ثم انضمت «هدى» إلى جبهة المعارضة، تبعتها الأم بعد ذلك، وها هي الأمور تنتهي بوقوف الأب وحيداً بعد أن انضم الأبن الأكبر «فوزي» إلى جبهة المعارضة. تلتقي الآراء والارادات في الوقوف إلى جانب الأم، عاطفياً لأنها

أمهم جميعاً، وإنسانياً لأنها الجانب الضعيف المظلوم في صراع الارادات.

لقد اتضحت من قبل حقيقة «فوزي» فإذا به سكّير سارق داهر[٢١] وها هي ملامح من حياة الأب تتضح بعد تفجر الموقف، لتبدي الأم عدم اطمئنانها في حياتها معه[٢٢].

يتهاوى الأب تحت الضربات ويستمر الحوار الذي بدأ متفجراً داخل أرض ملغومة لتتوالى الانفجارات، وتشتد سخونة الانفجارات بمشاركة جميع الأطراف. ويبدو الأب ضعيفاً وهو يخضع فيطلق الزوجة الجديدة. يزداد ضعفاً والأبناء يخرجون من دائرة ضغطه الاقتصادي[٢٣]، ليحس أن زمنه قد ولى أو كاد وهو يواجه التهديد بفرض عقوبة عليه كان هو يعاقبهم بها[٢٤].

ثم يتهاوى وهو يواجه التهديد بإمكانية استخدام القوة ضده إذا ما لجأ هو إلى استخدامها[٢٥] ولأن الهروب من المكان ليس حلاً، ولأنه لا سبيل إلى الهروب من الزمان إلا بالجنون، يرضخ الأبّ، يبدي ندمه، ثم يكفر عن خطيئته وقد أيقن أنه أصبح وحيداً فلا القوة تجدي، ولا الضغط الاقتصادي بقادر، ولا الحجة تستطيع أن تقنع، خرجت كل الأمور من يده وأدركه الضعف، ومع الضعف بدأت مرحلة من التنازلات رضوخاً للقوة الجديدة الناشئة التي بدأت تفرض آراء جديدة وسلوكاً جديداً.

يتراجع الأب عن قراره حرمان «هدى» من دراستها، ويدفع لها الأقساط الشهرية اللازمة للدراسة، رغم عدم قناعته وعدم قدرته على فهم ما حدث وما يحدث، لذلك فقد استقبل خبر اعتزام «هدى» نزع حجابها على أنه كفر وفجور، وكانت تلك ثورته الأخيرة وهو يشاهد البناء الذي عاش حياته من أجل رسمه وفقاً لحياته وتفكيره وقناعاته يتهدم حجراً حجراً وتقتلع أساساته بضربات مؤلمة يهتزّ لها جسده وفكره وترتج معها كل الدنيا، فلا يفيق إلا وهو مشلول ملازم للسرير، تغادره الحياة جزءاً جزءاً حتى ينتهي بنزيف في الدماغ إثر انفجار أحد عروقه.

كان نزع «هدى» للحجاب علامة شروق يوم جديد في حياة الأسرة إثر موت الحياة في عالم قديم ممثلاً في الأب وهو يلزم الفراش، عاجزاً، وحيداً، غير قادر على الفهم، مقدماً المزيد من التنازلات، فهو العجز المعنوي الذي يتحول إلى عجز مادي على شكل مرض. يتوقف نشاط الجسم، وكأنه دفاع من العقل الباطن تجاه كل الأمور التي حدثت وتحدث وليس لديه القدرة على استيعابها أو فهمها بعقله الواعي.

ورغم مرض الوالد ثم وفاته بعد ذلك فإن الحياة تستمر في الأسرة. تستأنف «هدى» دراستها وطموحها يمتد إلى مواصلة دراستها العالية في «مصر» وتخطب إلى «رفيق». ينجح «سامي» في امتحاناته بدرجة مشرفة وقد بدأت تتكون لديه آراء واضحة في السياسة والأدب وتزداد أحلامه غنى وهو يفكر في السفر إلى «فرنسا».

ومع وفاة الأب بعد ذلك إلا أن خطط الأسرة لم تتغير إلا قليلاً حيث لم تستطع «هدى» أن تسافر إلى «مصر»، أما «سامي» فاستقل الباخرة في طريقه إلى «فرنسا».

وهكذا ينهي «د. سهيل ادريس» جزءاً من رحلة بطله إلى المستقبل الذي ساهم في تعبيد الطريق إليه، في صورة حالمة لشاب تقلع به السفينة إلى حيث يحب وإلى حيث يحس أن جميع أحلامه في انتظاره لتحقيقها، يلوح بيده لأحباب تركهم على الشاطىء وفي القلب فرحة ودمعة.

ورغم أن «د. سهيل ادريس» يحدد تصوره لرواية (الخندق الغميق) في أنها «لم تكن تقصد إلى انتقاد هؤلاء الرجال، بقدر ما كانت تصور حالة فردية لانسان لم يكن يحس بأنه في الموضع الذي ينبغي أن يكون فيه..»[٢٦] إلا أن هذا التصور الذي يحجم شخصية «سامي» ويظهره وكأنه محدود الأفق محدود التفكير، لا يهتم إلا بحل مشكلته الخاصة، يخالف بناء شخصية «سامي» كما ظهرت في الرواية، ذلك أنه ظهر لنا نموذجاً لكل من عمل على دفع عجلة الحياة إلى الأمام فكراً أو سلوكاً، ولم يكتف بذلك بل أصبح كصاحب الدعوة يبث آراءه وأفكاره في الآخرين ويدعوهم لسلوك نفس طريقه، يدفعه إحساس كبير بضرورة تجدد الحياة وفقاً لمتطلبات وضرورة الحياة ذاتها[*].

(*) دراسة ألقيت في ندوة اتحاد الأدباء والكتاب العرب التي أقيمت في «أصيلة» بالمغرب أواخر نوفمبر الماضي.

الهوامش :

(١) من جمال الدين الأفغاني (١٨٣٩ - ١٨٩٧م) إلى محمد عبده (١٨٩٩ - ١٩٠٥ م) محمد رشيد رضا (١٨٦٥ - ١٩٢٥ م) وفرح أنطون وشبلي شميل (١٨٦٠ - ١٩١٧ م) وقاسم أمين (١٨٦٥ - ١٩٠٨ م) وخالد محمد خالد في «مصر» ومن خير الدين باشا (١٨١٠ - ١٨٩٩) في «تونس».

ومن عبد الرحمن الكواكبي (١٨٥٤ - ١٩٠٢ م) في «الشام».

ومن ناصيف اليازجي (١٨٠٠ - ١٨٧١ م) وأحمد فارس الشدياق (١٨٠٤ - ١٨٧٧ م) وبطرس البستاني (١٨١٩ - ١٨٨٣ م) في «لبنان».

علماً بأن فرح أنطون وشبلي شميل لبنانيان مقيمان في «القاهرة» ومنها انطلقت آراؤهما.

(٢) من الكتب المصادرة «في الشعر الجاهلي» للدكتور «طه حسين» و «الإسلام وأصول الحكم» للشيخ «علي عبد الرازق».

(٣) نشر الجزء الثالث من «الأيام» لأول مرة تحت عنوان «مذكرات طه حسين» منشورات دار الآداب ببيروت.

(٤) «سهيل إدريس». رواية «الخندق الغميق» منشورات دار الآداب. بيروت ط ٢/ ١٩٧٢ م.

(٥) يسميها المؤلف في الرواية «المعهد الديني. مجلة «كل العرب» العدد (٢٥٢) ٢٤/ ٧/ ١٩٨٧ م.

(٦) موضوع رواية «الحي اللاتيني».

(٧) موضوع رواية «أصابعنا التي تحترق».

(٨) الخندق الغميق. ص ٦٥.

(٩) الخندق الغميق. ص ٦٣.

(١٠) الخندق الغميق. ٢٩.

(١١) الخندق الغميق. ص ٧٤.

(١٢) فيما يتعلق بعمر «سامي» نستنتج من خلال الاشارات داخل النص إلى التالي:

أ - أنه أمضى العطلة الصيفية في قرية «المريجات» وغادرها قبل نشوب الحرب العالمية الثانية بثلاثة أيام (ص ٨٦) والحرب العالمية الثانية بدأت في ١ سبتمبر ١٩٣٩ م.

ب - إشارة إلى أنه لم يبلغ العشرين بعد (ص ١٥١). وكان قد أنهى تلك السنة دراسته المدنية إضافة إلى المعهد، تمهيداً لدراسته العالية.

جـ - إشارة إلى أن مدة فراقه عن «سمية» ثلاث سنوات، وذلك منذ اندلاع الحرب (ص ١٠٣).

د - اتضحت تحت نيته بخلع الزي الديني الذي يرتديه من أربع سنوات. (ص ١٠٦) وبترتيب هذه المعلومات نجد أنه في سنة ١٩٣٩ م كان عمره (١٧) سبعة عشر عاماً. أي أنه من مواليد ١٩٢١ م تقريباً، وأنه التحق بالمعهد وسنه دون (١٦) الستة عشر عاماً لم يبلغ بعد، وبالتالي فإن ثورته ضد الزي الديني وهو لم يكمل العشرين من عمره كانت خلال سنة ١٩٤٢ م تقريباً.

(١٣) الخندق الغميق. ص ١٠٨.

(١٤) الخندق الغميق. ص ١١٩.

(١٥) الخندق الغميق. ص ١٢٠.

(١٦) الخندق الغميق. ص ١٣٢ - ١٣٣.

(١٧) الخندق الغميق. ص ١٦١.

(١٨) الخندق الغميق. ص ١٤٢.

(١٩) الخندق الغميق. ص ١٢٥.

(٢٠) الخندق الغميق. ص ١٥٩.

(٢١) الخندق الغميق. ص ١٤٨ - ١٤٩ - ١٥٠.

(٢٢) الخندق الغميق. ص ١٥٠.

(٢٣) الخندق الغميق. ص ١٥٩.

(٢٤) الخندق الغميق. ص ١٥٧.

(٢٥) الخندق الغميق. ص ١٥٩.

(٢٦) رداء على سؤال يقول: « - الخندق الغميق هي رواية الشيخ الصغير سهيل ادريس أيام كان في المعهد الديني؟».

أسامة خير الله. (الدكتور سهيل ادريس لكل العرب: لم تستطع أي مجلة أدبية عربية أن تحل محل «الآداب»!) مقابلة صحفية مع د. سهيل ادريس مجلة كل العرب. العدد (٢٥٢). ٢٤ يوليو ١٩٨٧ م.

فصل من رواية

الحياة هي في مكان آخر

بقلم ميلان كونديرا

ترجمة رنا إدريس

كان باستطاعة «كزافييه» أن يلمس بذراعيه الممدودتين، الحافات الداخلية للنافذة العالية المستطيلة التي قفز إليها. وكان بطوله يملأ النافذة تماماً. وتفحّص الغرفة من الخلف (كما يفعل الذين يركزون انتباههم على الأشياء البعيدة) فرأى أولاً باباً في المؤخرة، ثم خزانة منتفخة على الحائط الشمالي، وإلى اليمين سريراً خشبياً ركائزه متقنة، وفي وسط الغرفة، طاولة مستديرة وُضع عليها غطاء مصنوع من نسيج صنّارة ومزهرية بورودها. وأخيراً رأى حقيبته عند قدميه، مبعثرة على أطراف سجادة رخيصة.

وفي اللحظة التي رأى فيها الحقيبة وأراد أن يقفز ليلتقطها، فُتح باب الغرفة المظلمة الخلفي وظهرت المرأة. رأته على الفور. وبالفعل كان الظل يغمر الغرفة فيما كان مستطيل النافذة منوراً، كما لو أن الليل هبط إلى الداخل وأشرق النهار في الجانب الآخر. وإذا نظرنا من حيث تقف المرأة، لبدا الرجل الذي كان واقفاً في إطار النافذة شبحاً أسود يخلفه نور ذهبي اللون. كان رجلاً بين النهار والليل.

وفيما كانت المرأة التي بهرها النور لا تستطيع أن تميّز ملامح الرجل، كان «كزافييه» يتميّز عنها قليلاً. وكان نظره قد اعتاد الظلام ويستطيع على الأقل أن يرى نعومة ملامح المرأة وكآبة وجهها الذي كان شحوبه يشع نوراً، حتى في الظل الأكثر حلكة. بقي واقفاً أمام الباب وأخذت تتفحصّه. لم تكن من التيقّظبحيث تستطيع أن تعبّر بصوت عال عن فزعها، ولا التحكم بنفسها بحيث تستطيع أن تكلّمه.

وبعد ثوانٍ طويلة تأمل كل منهما فيها وجه الآخر ذا الملامح المبهمة، تكلّم «كزافييه».

قال: حقيبتي هنا.

سألت: «حقيبتك؟». وكأن جهورية كلمات «كزافييه» كانت قد أخرجتها من فزعها الأولي، فأغلقت الباب خلفها.

قرفص «كزافييه» على حافة النافذة وأشار باصبعه، فوقه، إلى المكان الذي تبعثرت فيه حقيبته. لديّ أشياء هامّة جداً داخلها دفتر الرياضيات وكتاب العلوم وكذلك الدفتر الذي ننقل عليه فروض الإنشاء التشيكوسلوفاكي. في هذا الدفتر، كتبت آخر إنشاء لي عن موضوع «قدوم الربيع». عانيت في هذه الكتابة كثيراً ولا أرغب في إخراجها من دماغي من جديد.

تقدّمت المرأة بضع خطوات داخل الغرفة، وكان «كزافييه» يراها الآن في النور الساطع. كانت ملاحظته الأولى صحيحة: نعومة وكآبة. رأي عينين كبيرتين سائلتين على وجه مرتبك،

وخطرت له كلمة أخرى: الرعب. لم يكن رعباً سبّبه مجيئه المفاجىء، بل رعب قديم كان قد بقي على وجه المرأة بشكل عينين كبيرتين سائلتين، بشكل شحوب، وبشكل حركات كانت من خلالها تعتذر باستمرار.

نعم، كانت هذه المرأة تعتذر حقاً! وقالت: «اعتذر منك، لكني لا أفهم كيف وصلت حقيبتك إلى منزلنا. لقد نظفت البيت منذ زمن قصير ولم أجد شيئاً لا نملكه نحن».

قال «كزافييه» المقرفص على حافة النافذة مشيراً بأصبعه إلى السجادة: ومع هذا، ولسروري العظيم، وجدت حقيبتي هنا.

قالت المرأة: «أنا أيضاً سُررت جداً لأنك وجدت الحقيبة». وابتسمت.

كانا الآن واقفين وجهاً لوجه. ولم تكن بينهما سوى الطاولة بغطائها المصنوع من نسيج صنّارة وعليها مزهرية مملوءة بالورود الورقيّة.

قال «كزافييه»: أجل، كنت سأكون منزعجاً لو لم أجدها. فيكرهني أستاذ اللغة التشيكوسلوفاكية. ولو كنت قد أضعت دفتر اللغة هذا، لكنت على وشك أن أطرد.

كان وجه المرأة يعبّر عن التعاطف، وكبرت عيناها فجاة إلى حدّ أن «كزافييه» لم يعد يرى سواهما، وكأن بقية الوجه والجسد كانت ترافقهما وتكملهما بل إنه كان لا يعلم كيف كانت ملامح وجه المرأة المختلفة ومقاييس جسدها. كان كلّ هذا قد بقي على حافة شبكيّة العين. ولم يكن تأثير المرأة عليه في الحقيقة سوى تأثير عينيها الكبيرتين اللتين كان لونهما البنّي يغمر بقية جسدها بأكمله.

كان «كزافييه» يقترب إذن من هاتين العينين، محيطاً بدائرة الطاولة. وقال ممسكاً المرأة من كتفها (آه كم كانت ناعمة هذه الكتفُ، كأنها نهد!): «صدقيني، أنا عجوز، أرجوك أن تصدّقيني، ليس هناك من حزن أكبر من أن يجد المرء نفسه، بعد مرور سنة كاملة، في الصفّ نفسه، وأن يجلس على المقعد نفسه...».

ثم رأى العينين البنيّتين ترتفعان إليه فاجتاحته موجة من السعادة. كان «كزافييه» يعلم أنه كان باستطاعته الآن أن يزلق يده أكثر وأن يلمس النهد والبطن وما يريده، لأن الرعب الذي كان يطغى على هذه المرأة جعلها تستسلم بين ذراعيه. لكنه لم يقم بشيء. كانت يده تمسك كتفها، قمة الجسد المستديرة هذه. كان يكتفي بجمال الكتف وعظمتها. لم يكن يريد أكثر من ذلك.

بقيا دون حراك بضع دقائق ثم بدت المرأة متيقّظة: «عليك أن ترحل. لقد عاد زوجي!».

لم يكن هناك شيء أسهل من أن يأخذ حقيبته ويقفز عن حافة النافذة ومن ثم على الجسر. لكن «كزافييه» لم يتحرك. كان يحس بشعور شهيّ يستولي عليه، شعور بأن المرأة كانت في خطر وأنه يتوجب عليه أن يبقى إلى جانبها. «لا أستطيعُ أن أتركك وحدك هنا!».

توسّلت إليه بجزع: إنه زوجي! ارحل!.

قال «كزافييه»، فيما كانت الخطواتُ تدوي بوضوح على السلّم: «لا! أريد أن أبقى معك! لست جباناً!».

حاولت المرأة أن تبعد «كزافييه» باتجاه النافذة، لكنه كان يعلم أنه لا يحق له أن يهجر هذه المرأة في الوقت الذي كان خطر يهددها. وسُمِعَ صوت باب يفتح في مؤخر الشقّة. وفي اللحظة الأخيرة، ألقى «كزافييه» بنفسه أرضاً واختبأ تحت السرير.

كانت المساحة بين الأرض الخشبية وقاعدة السرير المؤلّفة من خمسة ألواح تسند الفرشة لا تتجاوز قط مساحة أيّ قبر، لكنها على خلاف القبر، كانت مساحة معطّرة (بسبب رائحة التبن الزكيّة) ورنّانة جداً (فقد كانت الأرض الخشبية تذيع بوضوح ضجيج الخطوات) ومليئة بالأحلام (كان يتخيّل، فوقه، وجه المرأة، ويعلم أنه كان لا يجوز له أن يهجر هذا الوجه في هذه الفترة، هذا الوجه المنعكس على قماش الفراش القاتم اللون، هذا الوجه الذي اخترقته ثلاث قذاذات قش تتجاوز قماش الفرشة).

وكانت الخطوات التي سمعها ثقيلة. وعندما أدار رأسه، رأى على الأرض الخشبية جزمتين تتقدّمان في الغرفة. وسمع صوت المرأة، ولم يقو إلاّ على الإحساس بندم غامض وإن كان مؤلماً: كان هذا الصوت كئيباً، خائفاً وجذّاباً، بالمقارنة لما كان عليه عندما كانت تتوجّه إلى «كزافييه». لكن «كزافييه» كان

متعقّلاً وسيطر على نزوة الغيرة الفجائية هذه. وكان قد فهم أن هذه المرأة كانت تتعرض للخطر وتدافع عن نفسها بكل ما تملكه من وسائل: وجهها وحزنها.

ثم سمع صوتاً ذكورياً وفكّر بأن هذا الصوت يشبه الحذائين السوداويين اللذين كانا يتقدمان على الأرض الخشبية. وسمع المرأة تقول: «لا، لا، لا». ثم سمع صوت الخطوات المزدوجة تقترب مُترنّحة من ملجأه، ثم انخفض السقف الذي كان «كزافييه» ممتداً تحته. وكاد أن يلمس وجهه.

ومن جديد سمع المرأة تقول: «لا، لا، لا، ليس الآن، أرجوك ليس الآن». وتراءى له وجهها على بعد سنتمتر من عينيه، على قماش الفرشة الغليظة، واعتقد أن هذا الوجه كان يبوح لكزافييه بإذلاله.

كان يريد أن ينهض من قبره. كان يريد أن ينقذ تلك المرأة، لكنه كان يعلم أنه لا يحقّ له القيام بمثل هذا العمل. وكان وجه المرأة قريباً من وجهه إلى حد كبير ينحني إليه ويتوسّل له. وكان هذا الوجه ينتفش بالقذاذات الثلاث كأنها ثلاثة أسهم تخترقه. وأخذت قاعدة السرير فوق رأس كزافييه تتأرجح بانتظام، وكانت القذاذات، أو الأسهم الثلاثة التي كانت تخترق وجه المرأة، تلمس بطريقة منتظمة أنف «كزافييه» وتدغدغه، الأمر الذي جعله يعطس بغتةً.

وتوقفت الحركة على الفور وثبت السرير ولم يعد يسمع حتى التنفّس، وأحسّ «كزافييه» هو الآخر بالشلل. وبعد لحظات سمعت كلمات: «ما كان هذا؟» أجاب صوت المرأة: «لم أسمع شيئاً، يا حبيبي». مضت بعض لحظات من الصمت وسأل الصوت الذكوري: «ولمن هذه الحقيبة؟». ثم دوت خطوات رنّانة في الغرفة. وكان حذاء ينتقل على الأرض الخشبية.

وفكّر «كزافييه»: عجباً! لقد دخل الرجل في السرير بحذائه». وأدرك أنه حان الوقت ليتصرّف. فاستند إلى كوعيه وأخرج رأسه من تحت السرير ليرى ما الذي كان يدور في الغرفة.

كان الصوت الذكوري يصرخ: «من عندك هنا؟ أين أخبأته؟»، وكان «كزافييه» يرى الحذاء الأسود يعلوه بنطلون أزرق وقميص شرطي أزرق غامق. تفحّص الرجل الغرفة بنظرة مُحقّقة ثم انطلق نحو الخزانة التي يتكهن المرء، بسبب عمقها، بأن عشيقاً ما قد يكون مختبئاً داخلها.

وفي تلك اللحظة، انبرى «كزافييه» من تحت السرير، صموتاً كقطّ، رشيقاً كفهد. فتح صاحب اللباس الشرطي الخزانة المليئة بالملابس وأخذ يبحث متلمّساً داخلها. لكن «كزافييه» كان هنا، وعندما غاص الرجل في ظلمات الملابس بحثاً عن العشيق المختبىء، التقطه «كزافييه» من عنقه ودفعه بعنف داخل الخزانة. ثم أغلق بابها وأقفلها بالمفتاح. وأخرج المفتاح ودسّه في جيبه والتفت نحو المرأة.

* * * *

كان أمام العينين البنّيّتين، وكان يسمع وراءه الضربات من داخل الخزانة. وقد أضعفت الملابس الضجّة والصرخات إلى حدّ كبير، بحيث أن الكلمات كانت تظلّ غير مفهومة وسط الصخب.

جلس بالقرب من العينين الكبيرتين وضغط على الكتف بين أصابعه. وعندما لمست راحة يده الجلد العاري، فهم أن المرأة كانت لا ترتدي سوى قميص داخلي رقيق ينتصب تحته نهدان عاريان طريان ورشيقان.

في الخزانة، لم تكن ضربات الطبل تتوقف، وكان «كزافييه» الآن يمسك بيديه الاثنتين كتفي المرأة ويجهد لرؤية حدود قامتها التي كانت تتلاشى في جزالة العينين. كانت يقول لها أن لا تخاف، ويُريها المفتاح ليثبت لها أن الخزانة كانت مقفلة جيداً. وكان يذكرها بأن سجن زوجها من خشب السنديان وأن السجين لم يكن يقوى على فتحه أو خلعه. ثم أخذ يقبّلها (كانت يداه لا تزالان على الكتفين العاريتين الطريتين اللتين بلغتا من الاهتياج بحيث كان يخشى أن يمرّر يديه ليلمس النهدين، كأنه كان لا يملك القوة الكافية لمقاومة نشوتهما). وفكّر ثانية أنه، بعد أن وضع شفتيه على هذا الوجه، سيغرق في مياه غزيرة.

سمع صوتها: ماذا سنفعل؟

داعب كتفيها، وأجابها بأن لا تهتمّ بشيء، وأنهما سعيدان كثيراً في الوقت الحاضر، وأن سعادته كانت أكبر من أي وقت

مضى... وإن ضربات الخزانة لم تكن تقلقه أكثر من صوت عاصفة ينبعث من أسطوانة حاكٍ أو عواء كلب مقيّد إلى حجرته في الطرف الآخر من المدينة.

ولكي يبرهن لها أنه كان يسيطر كلياً على الموقف، نهض وأخذ يتفحّص الغرفة. ثم ضحك لأنه كان قد شاهد مطرقة سوداء وُضعت على الطاولة. فتناولها واقترب من الخزانة وأخذ يجيب على الطرقات الصادرة من الخزانة بلطمات المطرقة على بابها.

سألت المرأة من جديد: «ماذا سنفعل؟» فأجابها «كزافييه»: «سنرحل». سألت المرأة: «وماذا نفعل به؟» وأجابها «كزافييه»: «يمكن للمرء أن يبقى على قيد الحياة اسبوعين أو ثلاثة دون طعام. عندما نعود هنا في العام المقبل، سنجد في الخزانة هيكلاً عظمياً مرتدياً لباساً عسكرياً ومنتعلاً حذاء». ثم اقترب من الخزانة ولطمها بالمطرقة وضحك. ثم نظر إلى المرأة آملاً أن تضحك معه.

لكن المرأة لم تكن تضحك وسألت: «أين سنرحل؟».

شرح لها «كزافييه» أين سيرحلان. أجابت أنها في هذه الغرفة كانت في منزلها، بينما لم يكن لها في المكان الذي سيقودها «كزافييه» إليه، خزانة لملابسها وعصفور في قفصها. فأجاب «كزافييه» أن المنزل ليس عبارة عن خزانة ملابس أو عصفور في قفص، بل وجود الشخص الذي نحبّه. ثم قال لها إنه هو نفسه لا يملك منزلاً، أو بعبارة أخرى، أن منزله كان في خطواته، في مشيته، في أسفاره. كان منزله هناك حيث تنفتح منها آفاق مجهولة. قال لها إنه كان لا يستطيع العيش إلا عندما يتنقّل من حلم إلى آخر، من مشهد إلى آخر وأنه لو كان ليبقى مطولاً في محيط واحد، لمات كما سيموت زوجها إن بقي أكثر من خمسة عشر يوماً داخل الخزانة.

وعندما أنهى كلامه، لاحظ الإثنان معاً أن الخزانة سكتت فجأة. كان هذا الصمت لافتاً للانتباه بحيث أيقظهما معاً. كان كاللحظة التي تلي العاصفة. وكان العصفور يزقزق بأعلى صوته داخل قفصه، وعند النافذة كان لون الشمس الأصفر يغرب. وكان المشهد جميلاً كدعوة للسفر. كان جميلاً كالعفو العظيم. كان جميلاً كموت شرطيّ.

هذه المرة، داعبت المرأة وجه «كزافييه». كانت تلمسه للمرة الأولى. وكانت كذلك المرة الأولى التي يراها فيها كزافييه بملامحها الثابتة، لا متراخية، وقالت له: نعم، سنرحل، وسنذهب أينما تشاء. انتظر دقيقة واحدة، سأحضر فقط بعض الحاجات للسفر».

داعبت وجهه مرة ثانية وابتسمت له، واتجهت نحو الباب. كان ينظر إليها وقد امتلأت عيناه بهدوء مفاجىء. كان يرى خطوتها، رشيقة ومنتظمة كخطوة الماء الذي يتحوّل إلى جسد.

ثم جلس على السرير وشعر بسعادة رائعة. كانت الخزانة صامتة، وكأن الرجل قد نام داخلها أو شُنق. كان الصمت قد امتلأ بمساحة دخلت إلى الغرفة من النافذة، مصطحبة ضجيج «الفلاتا» وصراخ المدينة البعيد، صراخاً كان، لشدّة بعده، يشبه أصوات الغابة.

كان «كزافييه» يشعر بأنه ممتلىء، مرة أخرى، بالأسفار. ليس هناك أروع من اللحظة التي تسبق السفر، تلك اللحظة التي تزورنا فيها آفاق الغد وتقول لنا وعوده. كان «كزافييه» متمدداً على الأغطية المدعوكة وكان كل شيء يبدو وكأنه يذوب في وحدة مدهشة: السرير الطريّ الشبيه بامرأة، والمرأة الشبيهة بالماء، والماء الذي كان يتخيله تحت النوافذ شبيهاً بطبقة سائلة.

ثم رأى الباب ينفتح والمرأة تدخل. كانت ترتدي فستاناً أزرق، أزرق كالماء، أزرق كالآفاق التي سيغوص فيها غداً، أزرق كالنوم الذي كان يغرق فيه ببطء، ولكن على نحوٍ لا يقاوَم.

نعم، كان «كزافييه» قد نام.

قصة قصيرة:

زجاج

حكمت الحاج

[. . فاكسِرْ زجاجَ هذا البيت الرِّيفيِّ الجَميلْ. .]

حينما وصلَ إلى المنزل الصغير المحاط من الأمام بحديقة يبست أشجارها وتشَقَّقَتْ تربتها ونزلَ بينهم ذلكِ النزول المفاجىء مثل طيرٍ هابط في فناءِ دارٍ تراكم فيها غبار قديم وحَبٌ فاسدٌ من طول التخزين، لم يكنْ يحملُ معه غير حقيبةٍ صغيرةٍ زرقاء كالحة تحتوي على لفافةٍ ضخمة من الأوراق السمراء التي كانت تستعمل ذات وقت لتغليف الكتب المدرسية، وبضعة صور فوتوغرافية متوسطة القياس مكسَّرة الزوايا والأركان من كثرة دَسِّها وإخراجها من الحقيبة التي كانت تُمَثِّل لهُ ـ فيما يبدو ـ محلَّ اهتمامٍ خاص، من آثارِ أصابعهِ على جلدها، من حافاتها التي تغيَّر لونها، من خيوطها التي يبدو عليها أنها قد تَصرَّمَتْ منذ وقت بعيد.

هذا ما لاحظوهُ عليه حينما انتهتْ الأمور هكذا تلكِ الساعة من المَساء الكابي الذي رُتِّبَتْ فيه المواعيد وصِيغَتْ على ضوئهِ الكلمات الواجب قولها. وفي الداخل كانت الأم تجلس على الأرض مُسْلِمَةً ظهرها للمقعد الخشبي حاصدةً ركبتيها بين يديها، ترنو، دون أن يرفَّ لها جفن، إلى التلفزيون الذي لم يكن يقدم شيئاً لها، بل كانت تَسرحُ بخيالها إلى لحظةٍ ترىٰ فيها أبنتها وهي تصعدُ السُّلمَ المفروش بالسجاد إلى الطابق الأعلىٰ للفندق الكبير حيث غرفتها المرتَّبةْ والمُضوَّعَةْ بعطر هو هدية من زوجها في ذكرىٰ زواجهما قبل سبعة عشر عاماً بالضبط، حينما كان يعمل في الكويت على مكوى بخاري تابع لاحدى شركات النفط، يومها كانت تستطيع بصوت واضح أن تخبر جاراتها أو قريباتها أن زوجها يبعث لها بأشياء غريبة لا يمكن لهُنَّ أن يعرْفنها، أشياء تتمناها كلّ امِرأة تريد أن تكون أحلى من غيرها، ولكنها تلك المرّة، عندما استلمت زجاجة العطر الصغيرة الغريبة الشكل لم تَفضَّ الورق الجلاتينيّ المحيط بغلاف الكارتون ولم تفكر أبداً باستعمال العطر، فهي على يقين أن هذا النوع من العطور لم يُصنع ويُرسل إليها كي يُسْتعمَل، لا، لا يمكن، الحجم الصغير وأناقة الغلاف والرسوم على الكارتون والشريط الأحمر الذي يلفّ خصرها، كل هذه الأشياء لم توجد عبثاً هكذا حتى يأتي أيُّ واحدٍ ويفتحها ويعطِّر جسمه النتن بمائها ولا يتبقَّىٰ من العطر ـ بعد أيام ـ غير ذكرى لرائحة عظيمة، لا، لن تحاول حتى التفكير في فَتْحِه، بل ستأخذه وتُلُفُّهُ بقطعة من قماشٍ لَمّاعٍ وستخفيهِ في دولابها الخشبي طيلةَ سبعة عشر عاماً، وها هي الآن تستحضرهُ على الطاولة الأنيقة المكعبة الشكل في غرفة ابنتها في طابق اعلى من فندق كبيرٍ مزعومٍ. ثمة أيضاً أزهار حقيقية مهداة برفقة بطاقة تهنئة بمناسبة الزواج الذي طال تَرَقُّبُهُ. في هذه اللحظة كان صوت الأب هو الذي يخرق الصمت ومن ورائهِ تبدو للعيان صور العائلة بابتساماتهم المصطنعة وبربطات أعناقهم المشدودة من أجل التصوير فقط، وبشعور النساء اللواتي لم يدَّخرْنَ جهداً في تلميعها بالدهون المستوردة، وبأجراس ذهبية كاذبة مُدلاّةٍ

من رؤوس أطفال لا ينظرون مباشرة إلى عين الكاميرا، بل إلى مكان آخر بعيد، ربما هو لعبة يكسرها طفل آخر، وربما هو قطعة حلوى تجمَّعَ عليها ذباب كثير، «لا أريد أية مضاعفات، أريد أن ينتهي كل شيء بسرعة، لا وقت لدينا لهذه الـ . . . . .» لكن أحداً لم يكن ليصغي إليه، إذ كان العريس المقبل منشغلاً بتصليح أغراضه التي يخرجها من الحقيبة وترتيبها بنظامٍ ما، على منضدةٍ أمامهُ، وهو الآن يعزل على جانب، لفافة صغيرة من قماش لمّاعٍ ملفوف بشريط أحمر ويضعها في خشية واضحة أمام الفتاة الجالسة على «ألقَنَفَةِ» المواجهة له، لم يكن يبتسم، ولم ينتظر أن تأخذ اللفافة القماشية أو أن تفعل أي شيء بها، بل عاد إلى ترتيب أغراضه.

نظرت الفتاة إلى أمها، وعندما لم تحصل منها على أية إشارة بشأن الهدية المطروحة أمامها، قامتْ ولبست نعلها وخَطَتْ إلى خارج الغرفة بعد أن ضربت الباب وراءها بقوة مما جعل الأب يقول: «ما هذا؟» وينظر نحو جهة الباب الذي كان ما يزال يرتجف ثم عقَّب بصوت عميق «ألعاهِرَة، ولكنْ ليكنْ، سنرى . .» وعاد إلى جريدته يقلّبها عندما دخلت وهي تضع يديها في جيوبها، نزعت نعلها وذهبت حافية ووقفت أمام التلفزيون ثم مدّتْ يدها وأطفأتْ الجهاز وقامت بترتيب الغطاء القماشي الأصفر، مُسْدِلَةً أياه على أطراف الجهاز، واضعةً إناء الأزهار الزجاجي المملوء إلى منتصفهِ بالماء، على التلفزيون. تراجعت بضع خطوات إلى الخلف كما لو كانت تريد أن تتأكّد من لمساتها الأخيرة كي تبدي رضاها عن عملها. في نفس الوقت كان الأب قد ترك جريدته مرة أخرى ليقول «حسناً فعلت إذْ أغلقت هذه اللّغوة، ولكن، كم مرة قلت لك لا تضعي المزهرية على التلفزيون؟».

التفتت إليه لتُجيبَهُ لكنها أغمضت عينيها فجأة.

مَدَّتْ الأم يدها تَتَحَسَّسُ الفَرْش الأرضيّ وتلمُّ عنه عيدان ثقاب مشتعلة حتى المنتصف ومرميّة بغير أدنى اهتمام بنظافة الغرفة، وحبات رزّ مطبوخ قد يبستْ وديست بالأقدام، تشعر أن الجميع يقفون ضدّها ليدمّروها، حتى الضيوف الودعاء، يوسّخون الفَرْش ببقايا الطعام المتساقط من أفواههم القذرة، وهي تمسحها بأصابعها «من همْ حتى. . . ؟».

توجَّهتْ الفتاة إلى النافذة وفتحتها على آخرها، وضعت كفّيها على المسند الاسمنتي المصبوغ ومدّتْ رأسها حتى لامس أنفها حديداً بارداً قاسياً لا يمنع عنها الهواء لتأخذ شهيقاً عميقاً بصوت مسموع وتتراجع لتفرغ الهواء من فمها. أولتْ النافذة ظهرها وصرختْ: «أنتَ تقولَ هذا عني، غيركَ يقول أشياء أخرىٰ».

«غيري؟ غيري مثل من؟ قولي. .».

«أوووه، غيرك كثير، . . كثير. .».

وكانت ترسل نظرها إلى وجه الشاب الجالس قُبالتها، تبحث عن أثرٍ ما يكون مرسوماً على صفحة الخدّ، أو علامة ما في حَدَقةِ العين، أو رسم بادٍ في حركة الرموش، أو على لون الجلد. كانت تفكر في تاريخ ماضٍ لا تتعب أبداً من تَذكُرِهِ، لأنها لم تكنْ تعرف كم من الأيام القادمة قد تبقّى بما يكفي ليُشبْع قابليتها على التّذكّر. هكذا ترى تاريخها بينما أبوها يتحدث ليوقف تَلبُّدَ الجو بغيوم العراك والعويل، مفتونةً بكتلةِ شمسٍ هابطةٍ تتسَلَّقُ الحائط العالي الشتائيّ الذي يتغيّر لونه، بينما ذلك الفتى الذي يشبهُ عودِ الكبريت يعيد ما يقوله أمامها كل مرة إذْ يلتقيها ويعبّر لها عن عواطف لكنه لم يقل مرة ماذا يريد منها أو على أية شاكلةٍ يريدها أن تكون. هو فقط لا يَمَلُّ من توجيه جمل المديح إليها. ورغم أنها لم تكن لتصدّق حرفاً واحداً من هذا النحيف المخبول، فإن الإدمان على اللقاء والإلحاح الغريب، بنفس القوة كل مرة، وبنفس النّبرة في مستوى الكلام، وبنفس درجة التوتر في عضلات وجههِ، جعلتها تفقد شيئاً فشيئاً مقاومةً غريزيَّة مكتَسَبَة عبر قرون طويلة من التعليم النّسائي، من الجدّات وجَدّات الجَدّات، إلى الأمهات وأمهات الأمهات. لم يكن أبداً يقول ماذا يريد، قال فقط إنه، ربّما بمحض الصدفَةْ أحاطها بذراعه بحركةٍ تجمعُ ما بين الوقاحةِ والميانة، مُمْسِكاً إياها بيدِهِ الأخرى، ثم يدفعها إلى غرفة أشبهُ ما تكون بهذه الغرفة التي هي فيها الآن، بنفس بابها وبنفس طلائها، بنفس ظلامها وبنفس تلك الرائحة المميزة المعروفة عن منزلهم [ملاحظات طالما سمعتها من آخرين يحاولون دائماً توجيه اللوم أو النقد إلى أمها بتعريف غيرهم برائحة المنزل وقذارته وبيوت العنكبوت المنتشرة على السقوف، وكأنهم يتهمون الأمّ بانحرافٍ ما غير واضحٍ إنما يخفي وراءَهُ حقداً على زوجها، موقف ما يحاولون جهدهم تثبيته، وربما إيصال فَحْواه إلى الزوج ثم إلى الابنة]. لكنها كانت في وضعيّة غير سوية وتفوح منها رائحة أعقاب السجائر خاصة من السرير المعدني بقوائمه العالية الذي يتوسطها

والذي يصطدم به كلّ داخل نتيجة لاتّساعه ولضعف النّور في الداخل. حاول الاعتذار بحركة من يديه وفتح فمه لينطقَ بشيء ما. . مرةً أخرى هي لا تنظر إليه بل ترى صورتها منعكسةً في المرآة المعلقة على الحائط وهي تتأرجحُ مثل بندول الساعة ترى نفسها براقةً لامعة كأنما زيتٌ مُشِعٌ يطفو على بَشَرتها وعليها ضفائر طويلة مجدولة منتهية بشرائط حمراء معقودة على شكل وردة.

كل شيء الآن يبدو وكأنه يرتجف بصورة لا نهائية مثل جسدها، ينتفضُ وقد عَرَتْهُ برودة مفاجئة وقطرات عرق بارد تزحفُ حتى أسفل عنقها تتجمّع، لا تمدُّ يداً لتمسحها، بل تدعها تنحدر حتى صدرها المكشوف.

في المرآة المعلقة، كان واضحاً لعينيها الحدّ الفاصل ما بين مساحة الجلد المتعرض للشمس اليومية، بسُمْرَته البسيطة، وبين ما كان يستره الثوب من لحمٍ يقترب لونه من البياض يعلوه زغب أصفر بلا وضوح، بينما صوت أبيها يقول: «. . . ذاك لأنك لست مثلهم، أنت شيءٌ مختلف، وأنا لا أقصد فقط هؤلاء المحيطينَ بنا، في هذا المكان الحقير، إنما أعني أيضاً كل الذين يرتّبون أمورهم وكأنهم سادة، سادة في حياتهم وسادة في بيوتهم وسادة في مماتهم «تصوّر، هم واثقون من مستقبلهم، المغفلون» ثم يكمل بعد لحظة وهو يراقب الشاب يصغي إليه «لا . . أنت لست من هؤلاء». وكان الشاب وهو منتبه إلى الأب قد قدَّم سيجارة إليه فاعتذر هذا عن أخذها لأنه الآن لا يدخن كثيراً بعدما أصيب بنَزْلَة برْد أعقبها سعال شديد، فأشعل هو سيجارته ورمى بعود الثقاب إلى الأرض ثم تذكّر شيئاً فانحنى والتقطه وأخذ يبحث عن منفضةٍ قريبةٍ «هناك . . على مسند النافذة. . ». اعتذر لأنه قاطع الأب، وعاد إلى مكانه وهو يرجوه أن يكمِلَ كلامَهُ، ويعترف أنه لم يكن يتصور أبداً أن يعود هذا إلى حديثه الذي قُطِع بهذا الشكل غير المقصود. على الأقل أن ينسى أين انتهى هذا إذا لم يكن قد حَضَّر احتجاجاً واضحاً وتعليماً بسيطاً ولكن ضرورياً لرجل سينتمي يوماً ما إلى عائلتِهِ. وأمام دهشته كان يكمل «من أجل الحقيقة فقط، الحقيقة، ها، أقول لك: إننا لسنا من هنا، نحن بقايا عائلة أصيلة كانت وقتاً ما شامخة، لامعة، قوية، مثل الكريستال النقي، لكن، الزمن، آه. . . الزمن. . . كسّرها وهشّمها ورماها مثل أيّ زجاج يخاف من الرمال، ضعيفَ وضائع، حتى لو سألت عن جذورنا، فروعنا، لمعاننا. . »

وكان قد رفع ذراعيه في الهواء كأنه يجيب على التساؤل الحرج بحركة يائسة حزينة مفهومة على أنها أيذانٌ بانتهاء كل شيء قبل هذا الوقت بكثير، أما ما يظهر الآن ويرى فليس إلاّ أشباحاً موهومة وشعاعات منكسرة لا لون لها «فأقولُ لك بكل صراحة، لا شيء. . . لا شيء» وأنزل ذراعيه على جانبي الكرسي ودفع برأسه إلى الخف مغمضاً عينيه غيرَ منتظرٍ لمشاهدة أيّ تعبير يبدرُ من الشابِّ أو ردة فعل صغيرة، أو أن يلمَسَ شعوراً بالمشاكرة أو حتى علامة اقتناع. وكان يبدو أنه قد نام فعلاً إذ بدأ شَخيره المعدني يتصاعد كالدخان، ببطءٍ، مُنْذراً بانتهاء الحكاية ووصول الخاتمة إلى الطَرفِ الآخر للغرفة حينَ انقضّت الفتاةُ على لفافة القماش الموضوعة على الطاولة وجعلت أمها تنتبه من أحلامها لترى ابنتها وهي تحلّ شَريطاً أحمر بأصابع مستعجلة وترميه في الهواء ليسقط ببطء على الأرض، وهي تمسكُ بطرف القماش وتجعله ينبسط إلى آخره فتسقط منه زجاجة عطر صغيرة شفّافة ويحدث سقوطها إلى الأرض صوتاً يفتح على أثره الأب عيناً واحدةً ويشاهد الزجاجة وحيدة على الأرض متروكة تنتظر أن يبادر واحد لالتقاطها، وظلّ يسأل نفسهُ هل سيبادر أحد لالتقاطها وهل سيرجع إلى إغفاءَتِهِ أم أن الأم ستطلق صرختها قبل أن تنهض بتثاقل وتغادر الغرفة من غير أن تلبس نعلها، هل سيأمُر هذين الباقيين بالخروج فوراً ليرتكاه بعد أن يطفئا النور ويُسْدِلا السّتائرَ، إنه الآن غير مُستعدٍّ أبداً لأن يستمع حتى إلى حفيف شجرة. أعوام وأعوام وأعوام طويلة مضَتْ ولم يشعر خلالها بمثل هذه الرغبة في البقاء وحيداً داخل غرفة تشبه مدخنة، وفي الاستسلام للنوم بكل طواعية على كرسيّ خشبيّ لم يعد العالم بالنسبة إليه يشكّل غير فتحةِ شباك صغيرة مفتوحٍ على حديقة ظليلة. وها هو الآن يحاول أن يطلّ من هذا الشباك على تلك الحديقة السحرية فهل سيأتيه صوت زوجته من الغرف الأخرى ناعياً باكياً معوّلاً شيطانياً كأنه بوق نهاية العالم، ويقطع عليه طريق انثيال الصور التي تمرّ أمامه سراعاً، أم أن الأبنةَ ستركض خارج الغرفة إلى حيث العويل وتترك الباب وراءَها مفتوحاً تدخل منه ريح الشّتاء لتُطوِّحَ بدَرْفَةِ شبّاكه الصغير؟

هل حقاً سيحاول أن يستعيد وضعه القديم ويغمض جفنيه قائلاً لهذا النحيف الأجوف الذي يقف وسط الغرفة دون أن يفعل شيئاً غير التحديق فيه ونَفْث الدخان نحو السقف المرقّع ببيوت العنكبوت «لا شيء. . . ألَمْ أقُلْ لكَ. . ؟».

العراق

الفهرس العام للسنة الخامسة والثلاثين ١٩٨٧

I فهرس الموضوعات

II فهرس الكتّاب